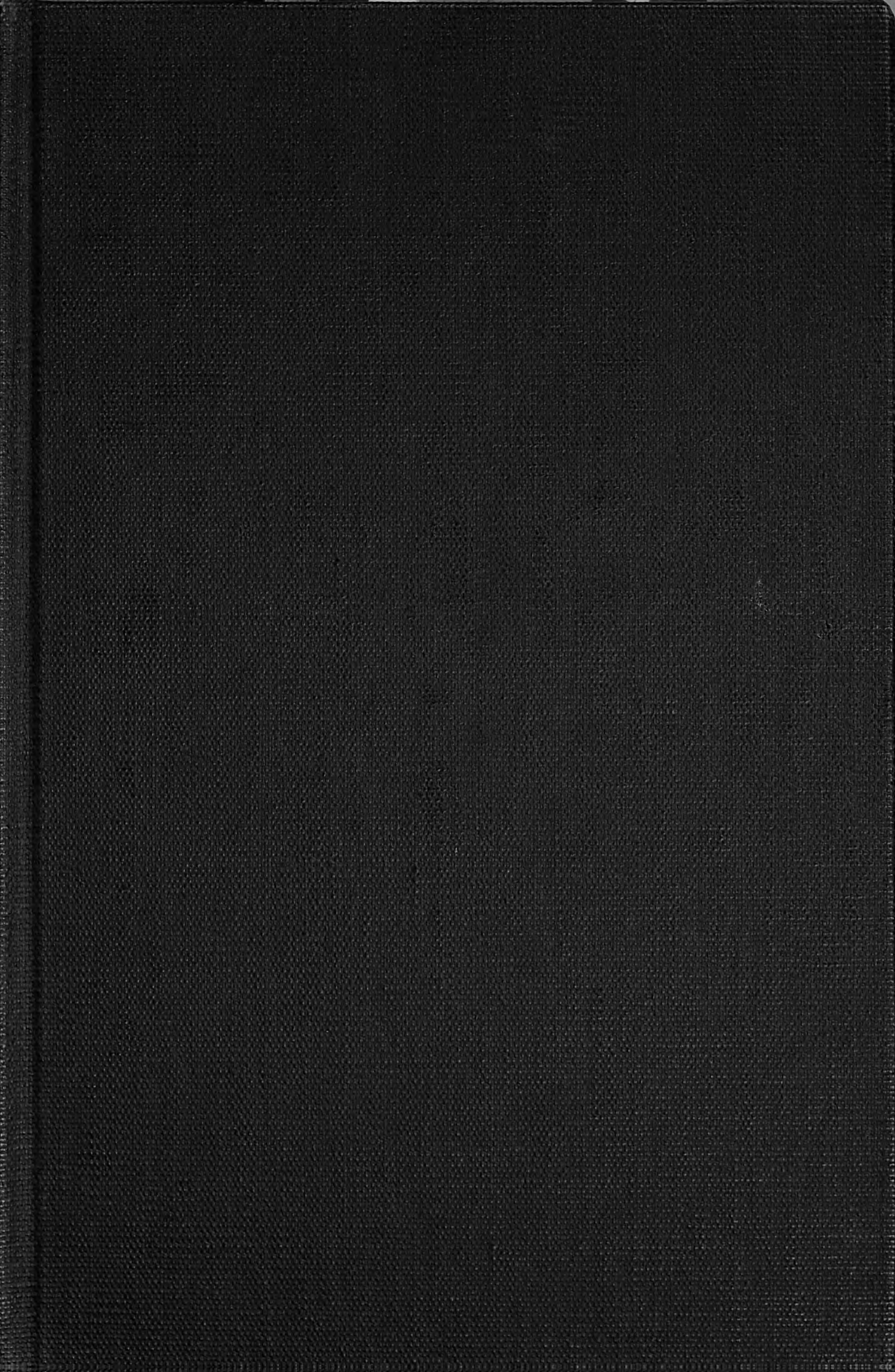
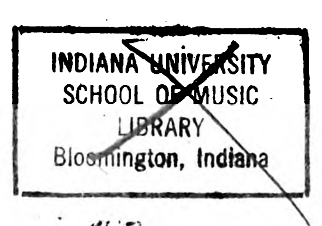
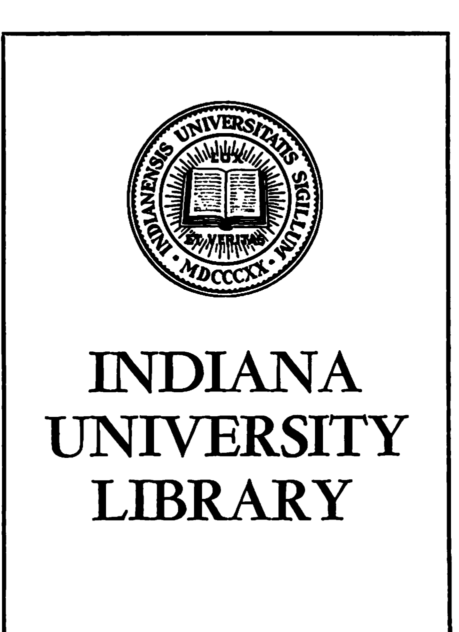
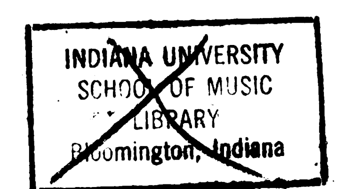








MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrgang 1913

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg



Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.



Inhalt

des 46. Jahrganges 1913 der Musica sacra

Seite

I. Abhandlungen, Aufsätze etc.

II. Choral

1. Aufsätze

2. Gesänge

III. Liturgisches

IV. Geschichte

V. Biographisches

VI. Aus Briefen bedeutender Kirchenmusiker

VII. Verschiedenes

VIII. Erzählungen, Gedichte usw.

IX. Musikalische Rundschau

X. Besprechungen

XI. Bücher- und Musikalienmarkt

XII. Illustrationen



Bestellzettel des 47. Jahrganges der Musica sacra

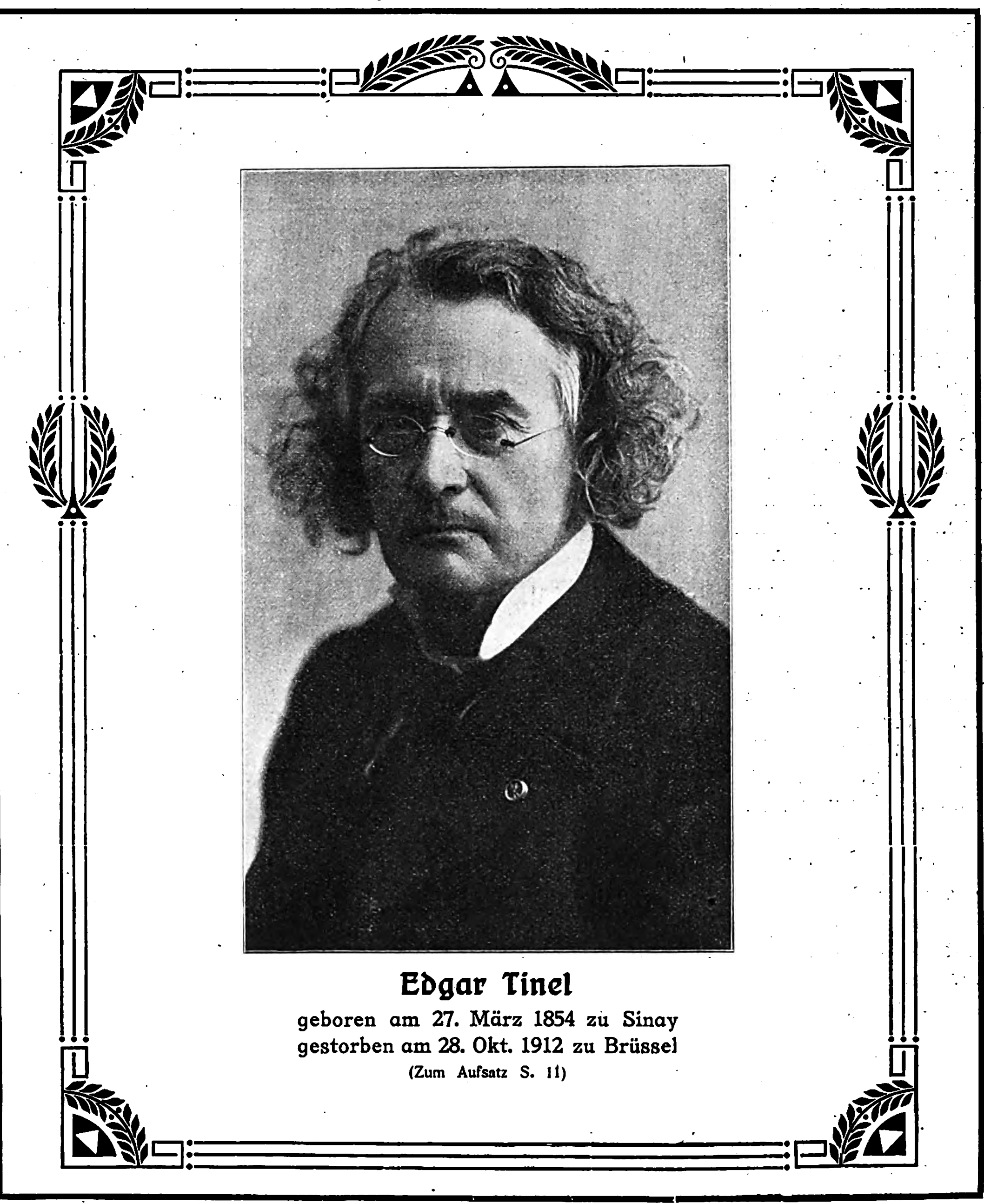
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

1. Heft Januar



Edgar Tinel
geboren am 27. März 1854 zu Sinay
gestorben am 28. Okt. 1912 zu Brüssel
(Zum Aufsatz S. 11)

Über das freie Orgelspiel beim liturgischen Gottesdienst

Von Jodoc Kehrer, Lehrer an der Kirchenmusikschule in Beuron

I.

Vor langen Jahren stand ich öfters in der Pfarrkirche eines größeren holländischen Ortes neben dem Organisten, während dieser seines Amtes waltete. Der Herr wurde allgemein als tüchtiger Kirchenmusiker angesehen, besaß auch technische Gewandtheit und begleitete den Choral in würdiger Weise. Aber trostlos wurde sein Spiel, wenn er interludieren sollte. Das bewegte sich dann immer zwischen I V I; I IV I; I IV I; V I usw. Wenn's hoch herging, kam 'mal der VI oder eine kleine Verzierung hinzu. Besonders traurig wurde die Geschichte in der Regel nach der Communio eines feierlichen *Requiem*, deren er fast täglich mehrere zu spielen hatte. War das letzte „*Cum sanctis tuis*" verklungen, dann ging's los in oben geschilderter Weise. Nach einer längeren Fermate auf dem I 'mal ein Blick auf den Altar! Immer noch nicht? Dann wurde eben weiter gedudelt, bis der Zelebrans durch sein „*Dominus vobiscum*" den Armen aus seinen Nöten erlöste. Ähnliche Leistungen, wenn auch nicht gerade so überaus anspruchslose, muß man wohl manchmal über sich ergehen lassen. Seien wir offen! Auch in den Kirchen größerer Städte hört man leider nicht oft ein kunstgerechtes, wenn auch einfaches freies Spiel. Ich denke da weniger an die Benutzung kontrapunktischer und imitatorischer Formen, nicht an das Improvisieren eines hübschen kleinen Trios, aber wie manche unserer sogenannten guten Organisten vermögen es nicht einmal, in kürzeren akkordisch gehaltene Sätze etwas Leben, Stil und Ordnung hineinzubringen. Da behilft sich der eine mit wenigen, zuweilen noch ungeschickt aneinandergereihten Akkorden, besonders dann, wenn es sich um eine schwierige, ihm nicht recht geläufige Tonart handelt; ein anderer, der vielleicht von seinen Freunden für einen Meister im Phantasieren[1]) gehalten wird, nimmt im Gefühl seines vermeintlichen Könnens einen kühnen Anlauf nach besseren Höhen, sinkt aber gleich einem Flieger, der seinen Apparat nicht zu meistern versteht, bald wieder erdenwärts, d. h. zum nüchternen Alltäglichen zurück. Und wie geht es manchmal, wenn eine kleine Ausweichung nach einer nahverwandten Tonart riskiert worden ist? Man gerät in die Irre, kann den Heimweg nicht mehr finden und muß sich schließlich mit einem *Salto mortale* wieder in die richtige Tonart zu retten suchen. Woher diese bedauerlichen Erscheinungen? Es ist Tatsache, daß nicht oft große Talente sich dem Berufe des katholischen Organisten zuwenden. Für den Künstler, der nur nach Gold und Ehren trachtet, sind diese doch eher bei der weltlichen Musik zu finden.

Treibt aber innere Nötigung einen Höherbegabten zum Dienste des Allerhöchsten, so wird er Sorge tragen, daß auch sein freies Spiel des allerhöchsten Dienstes würdig sei. Da gibt es aber weiter Organisten, besonders in Gegenden, in denen der Choral nicht recht heimisch ist, die keine geregelte kirchenmusikalische Vorbildung, insbesondere aber auch keinen geordneten theoretischen Unterricht genossen haben. Sie sind oft musikalisch gut veranlagt, tüchtige Klavierspieler und von Jugend auf häufig als Ver-

[1]) Besitzt der Organist wirklich die Gabe, geschmackvoll phantasieren zu können, so kann er sich doch seiner Kunst beim liturgischen Dienst nur selten hingeben. Er muß sorgfältig den Gang der heiligen Handlung verfolgen, die durch sein Spiel nicht aufgehalten werden soll. Die Grundbedingungen für ein kunstgerechtes würdiges, wenn auch einfaches freies Spiel sind gründliche Kenntnis der dafür in Betracht kommenden Regeln und unermüdliches Üben. So können auch mittlere Talente, aus denen wohl das Gros unserer Organisten besteht, es allmählich zu einer ganz respektabeln Fertigkeit im Improvisieren bringen.

treter des Organisten tätig gewesen. Ihre natürliche Begabung verhalf ihnen allmählich zu einer gewissen Routine für die notwendigsten Funktionen des Organisten und dann zu einer Stelle. Eingehende Kenntnisse in den Kirchentonarten sind in der Regel nicht vorhanden; wie es da mit dem freien Spiel beim liturgischen Gottesdienst, der an höheren und höchsten Festtagen gefeiert wird, bestellt ist, kann man sich denken. Denn wenn auch etwa die freie Einleitung eines Choralsatzes sich meines Erachtens durchaus nicht nur in leitereigenen Harmonien zu bewegen braucht, so ist doch jedenfalls eine gründliche Kenntnis dieser Harmonien auch in jeder gebräuchlichen Transposition unerläßliche Vorbedingung für ein stilgerechtes Vor- oder Nachspiel zu einem Choralstück. Von größter Wichtigkeit ist für den Organisten auch die Sicherheit im Bilden der den einzelnen Tonarten eigenen charakteristischen Schlußformen. Aber wie oft muß man da wahrnehmen, daß der Spieler z. B. von dem Wesen eines phrygischen oder mixolydischen Schlusses und seiner herben Schönheit keine Ahnung hat? An diese Klasse von Organisten mit guten Ratschlägen heranzutreten, werde ich mir nicht erlauben dürfen. Sie sind, da man mit ihren Leistungen gewöhnlich zufrieden ist, auch mit sich selbst zufrieden und bedürfen nach ihrer Ansicht keiner Weiterbildung. Einer solchen manchmal ebenso abgeneigt sind solche Organisten — besonders in kleineren Gemeinden —, die vor Antritt einer ihnen zugedachten Stelle allerdings eine kurze fachmännische Vorbereitung genossen haben, welche aber eben wegen ihrer Kürze völlig unzureichend war. Von ihnen kann man die geschickte Bildung auch nur eines ganz einfachen freien Satzes freilich nicht erwarten. Der junge Mann hat zwar von der kurzen Lehrzeit die Überzeugung mit nach Hause gebracht, daß noch sehr viel zu lernen sei, und ist von Überschätzung der eigenen Leistungen frei. Da aber an diese wegen der gewöhnlich kärglichen Besoldungsverhältnisse keine höheren Ansprüche gestellt werden können und der Organist, der in der Regel auch die Küsterei versieht, um sein Auskommen zu haben, einem andern Erwerb nachgehen muß, so wird mit dem Studium bald Schluß gemacht. Es geht dann halt, wie's geht und die Gemeinde gewöhnt sich daran. So bedauerlich dies alles nun an und für sich ist, so möge man doch bei Beurteilung der organistischen Tätigkeit des Einzelnen, wenn sie auch vieles zu wünschen übrig läßt, nicht hart verfahren. Vieles kann zur Entschuldigung dienen. Der eine ist vielleicht in einer Gemeinde aufgewachsen, in der man die Qualität des kirchlichen Orgelspiels nach der Zahl der Register bemißt, die dabei zur Verwendung kommen. Am schönsten ist's, wenn's recht kracht. Der Choral nimmt in seiner Kirche nur eine untergeordnete Stelle ein. Von dem vielen, was ein katholischer Organist gelernt haben und wissen muß, will er sein Amt voll und ganz ausfüllen, hat man allgemein keine Ahnung, ist vielmehr der Meinung, daß ein guter Klavierspieler in längstens einem halben Jahre auch zum guten Organisten herangebildet werden könne. Was Wunder, wenn unser Organist, der oft eine recht ersprießliche musikalische Tätigkeit nach anderen Seiten hin entfaltet, seinen kirchlichen Beruf als ganz nebensächlich und seine kirchenmusikalische Bildung für abgeschlossen betrachtet! Daß ihm die höhere Auffassung seiner kirchlichen Tätigkeit fehlt, daran sind eigentlich mehr die Verhältnisse, in denen er aufgewachsen ist und lebt, schuld, als er selbst.

Die Leistungen des andern wären trotz des nur im geringeren Maße vorhandenen Talents doch wohl auf eine höhere Stufe gekommen, wenn eine längere Zeit der Ausbildung dem Antritt der Stellung vorausgegangen wäre, aber für diese fehlten vielleicht die Mittel und die finanziellen Verhältnisse zwangen den jungen Mann, sich bald eine Einnahme zu verschaffen.

Wohl könnte ein liebevolles Sichvertiefen in die Aufgabe des Organistenberufs und tägliches Weiterlernen allmählich bessernd und veredelnd auf sein Spiel wirken, indes der Trieb zum Studieren ist nur in schwachem Maße vorhanden, und wenn dieser vielleicht bald in sonstigen Erwerbsarbeiten, Familiensorgen, Krankheiten usw. untergeht, wer wollte denn den Kollegen hart tadeln? Wir sind doch eben alle Menschen!

Da werden nun allerdings die Spieler, denen das Talent und die nötigen Kenntnisse für ein geregeltes freies Spiel abgehen, immer ermahnt, sich an Stelle dessen nur

gedruckter guter Vorlagen zu bedienen. Manches liturgische Amt würde allerdings in musikalischer Hinsicht einen würdigeren Verlauf nehmen, wenn dies soviel wie möglich geschähe.

Aber da ist der eine so überzeugt von der Güte seiner diesbezüglichen Leistungen, daß ihm die Benützung von Vorlagen ganz entbehrlich erscheint; dem andern fehlt am Ende das Notenmaterial; mit seinem Antrag auf Beschaffung desselben ist er auf Widerstand gestoßen. Und wer die mancherlei Zufälligkeiten kennt, denen der Organist bei Lösung seiner Aufgabe im liturgischen Gottesdienst ausgesetzt ist, weiß auch, daß da vorher ausgewählte Sätze bezüglich der Tonarten öfters im gegebenen Moment versagen. Erklärlich ist es dann wohl, wenn ein auf diese Weise Hereingefallener sich für die Folge lieber etwas zurechtmacht, wenn es auch noch so mittelmäßig ausfällt. Doch genug hievon!

II.

Ich darf mich jetzt erst mit einigen Worten an diejenigen Kollegen wenden, die es gewissermaßen als eine Ehrensache betrachten, sich allmählich, wenigstens hinsichtlich der beim liturgischen Dienst benötigten kleineren Vor-, Zwischen- oder Nachspiele, von Vorlagen unabhängig zu machen. Meine Gedanken richten sich hauptsächlich auf den jungen Nachwuchs und die erst kurze Zeit im Amte stehenden Organisten, die mit hinreichendem Talent, der richtigen Gesinnung und einem guten Fond von Kenntnissen ausgerüstet ihre Stelle angetreten haben. Die korrekte schriftliche Ausführung etwa eines Achttakters bereitet dem jungen Organisten keine Schwierigkeiten, aber für die Improvisation eines geordneten und stilreinen Satzes je nach Bedarf, dazu fehlt ihm noch die Gewandtheit, die meist erst nach längerer Übung kommt.

Man möge vor allem bedenken, daß auch ein ganz einfaches Spiel des Gottesdienstes würdig sein kann, und studiere zuerst recht gute orgelmäßige Kadenzen besonders hinsichtlich der Führung der einzelnen Stimmen. Auch rate ich zum Anfang solche Sätzchen auswendig zu lernen, die praktisch verwendbar sind. Wilh. Kothe bietet in seinem Memoirestoff für angehende Organisten (Verlag von Kothe-Leobschütz) im I. und II. Teil gutes Material, während der III. Teil auch schon etwas ausgedehntere, aber immerhin noch kurze, gute Sätze enthält. Daran schließe sich die eigene Erfindung ähnlicher, knapper, recht orgelmäßiger Kadenzen in allen gebräuchlichen Tonarten direkt am Instrument, immer unter strenger Beobachtung der Stimmführung. Sehr wichtig ist es, daß hierbei auch die Choraltonarten Berücksichtigung finden, und daß auf die korrekte und geschmackvolle Bildung der diesen eigenen Schlüsse großer Wert gelegt werde. Dies alles wird dem in der Harmonielehre bewanderten, und besonders auch mit der Behandlung der Dissonanzen Vertrauten keine Schwierigkeiten bereiten, sollten auch noch keine, oder nur geringe Kenntnisse der kontrapunktischen Lehre vorhanden sein. Für die Studien auf diesem Gebiet, die nebenher gehen mögen, glaube ich in den meisten Fällen, d. h. wenn nicht schon erheblichere Kenntnisse mit Hilfe eines anderen guten Lehrbuchs erworben worden sind, die an die Pielsche Harmonielehre sich anschließende Kontrapunktlehre desselben Verfassers empfehlen zu sollen, speziell auch für den Selbstunterricht.

Sie ist knapp und verständlich gefaßt, basiert auf den Regeln der alten Schule, und ist deshalb auch geeignet, den Lernenden in der Beherrschung der alten Tonarten zu befestigen.

Obschon der Verfasser nur die einfachen Formen des Kontrapunkts und der Imitation behandelt, so wird das eingehende Studium seines Systems doch hinreichen, den eifrig Vorwärtsstrebenden mit dem Wesen des einfachen, kontrapunktischen und imitatorischen Orgelsatzes bekannt zu machen, und in das freie, polyphone Spiel einzuführen, zumal, da die am Schlusse des Werkes zahlreich sich vorfindenden ausgearbeiteten Beispiele und die zur Bearbeitung gegebenen Motive die Aufgaben, die beim liturgischen Dienst an den Organisten herantreten, besonders berücksichtigen. Da gilt es nun in der Folge für unseren Kunstbeflissenen, hauptsächlich gute Muster zu studieren, zu analysieren und sich diese bei seinen schriftlichen Arbeiten und seinen Improvisationsversuchen am

Instrument zum Vorbild zu nehmen. Diese Versuche mögen sich im Anfang unter Benützung ganz kurzer Motive — etwa aus Choralsätzen — auf wenige Takte beschränken.

Hauptsache dabei ist, daß der Übende für jede Stimme den Faden in der Hand behält, mögen die Übungen nun zwei-, drei- oder vierstimmig sein. Als gutes Studienmaterial benütze man kurze Orgelsätze mit melodischer Stimmführung vorzugsweise Versetten anerkannter Meister.

Die Schildknechtsche Orgelschule (Coppenrath, Regensburg) weist deren genügend auf. Auch die Sechterschen Versetten (bei Leukart, Leipzig erschienen) eignen sich wegen ihrer theoretischen Vorzüglichkeit sehr für unsere Zwecke. Weiter sei empfohlen Piels Op. 106, 112 kurze Sätze über Choralmotive. Als weiteres Hilfsmittel wird Fr. Kühmstedts Op. 6, Die Kunst des Vorspiels oder die Kunst der Entwicklung eines musikalischen Motivs zu einem Satzganzen sehr gelobt. (Schott, Mainz.) Das aufmerksame Studium Pielscher Trios, insbesondere seines Op. 75 über Motive aus liturgischen Gesängen, möge zu kurzen Erstlingsversuchen im triomäßigen Spiel, jener feinen Partie des Orgelspiels anregen, die im allgemeinen leider von unseren Organisten noch nicht genug gepflegt wird. Brosigs Orgelbuch (Leukart, Leipzig) und Piels[1]) Op. 76 enthalten vieles, was in der Folge beim Studium gute Dienste leisten kann.

Die sorgfältige Analyse Rembtscher Fughetten möge dann als Vorarbeit dienen für das Studium der kleineren Fugen Bachs, des unübertroffenen Großmeisters der Orgelkomposition. Nun sei man sich klar darüber, daß es, wenn nicht eine ausgeprägte höhere Begabung für das freie Spiel vorliegt, längeren geduldigen täglichen Arbeitens und besonders praktischen Übens am Instrument bedarf, ehe man eine gewisse Sicherheit im Improvisieren auch nur eines kleineren, korrekten und geschmackvollen orgelmäßigen Satzes erlangt hat.[2])

Aber das mit Ausdauer erstrebte Ziel wird erreicht, denn mit den Fortschritten wächst der Mut und die Freude an der Überwindung der Schwierigkeiten, und es kommt bald die Zeit, da man die schönen täglichen Schaffensstunden auf diesem Gebiete nicht mehr entbehren möchte.

„Des Lernens ist kein Ende", sagt Schumann, und gerade das fortwährende Weiterstreben, das ihm immer wieder neue musikalische Gedanken bringt, schützt den Organisten, besonders den im liturgischen Dienst vielbeschäftigten, vor dem Fehler (in den er anders leicht, vielleicht ohne es selbst recht zu merken, verfällt), mit seinem freien Spiel langweilig zu werden. Ich meine, daß ihn gewisse melodische und harmonische Wendungen, eine bestimmte Art von Schlüssen zur steten Gewohnheit werden, und er so dem Handwerksmäßigen verfällt. Das bedeutet den Tod in der Kunst! Das Weiterarbeiten kann sich für den, der die nötige Zeit und das erforderliche Talent dafür besitzt, nach erlangter Gewandtheit im einfachen Satze auch auf die komplizierten Formen des Kontrapunkts erstrecken. Das Verständnis für Bachs große Kompositionen wird dadurch mächtig gefördert.

Es soll sich für jeden Organisten, der auf Erweiterung seines Wissens bedacht ist, auch erstrecken auf das Studium des gut modernen Orgelsatzes. Man greife einmal etwa nach den einfachen Orgelkompositionen von Rheinberger oder Renner jun. und das Interesse an dieser Satzweise wird schon kommen. Natürlich soll man die Sachen nicht nur spielen, was man wohl schon früher getan hat, sondern Takt für Takt studieren, besonders in bezug auf die melodische Führung der Stimmen. Und nun kommt mir ein Kollege nach meinen etwas langen Ausführungen mit der Bemerkung: „Was nützt ein feineres kirchliches Spiel, da unsere Kirchenbesucher doch absolut kein Verständnis dafür besitzen?" Gewiß: „Die Masse will Massen" (d. h. von Tönen), sagt wieder Schumann an irgend einer Stelle seiner Schriften über Musik und Musiker. Und unter dieser

---

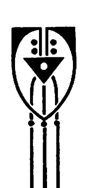
[1]) Piels Orgelkompositionen sind zuweilen etwas trocken; als Studienmaterial zählen sie aber jedenfalls wegen der vorzüglichen Satzweise mit zu dem Besten, was es gibt. (Sämtlich bei Schwann, Düsseldorf.)

[2]) Längere Zeit sich in schönem geordneten freien Spiel ergehen zu können, dazu gehört außer langer Übung eine besondere, höhere Befähigung. Welchem Organisten die nicht verliehen ist, der strebe nach der Fertigkeit, die kürzeren Improvisationen recht abwechslungsreich kirchlich korrekt und künstlerisch schön zu gestalten, und benütze im übrigen die Werke tüchtiger Komponisten.

Masse verstehe ich in unserem Falle eigentlich nicht so sehr die breite Masse der Ungebildeten als eine gewisse Klasse von gebildeten Leuten, die Theater und große Konzerte besuchen, sich für sehr musikverständig halten und mit ihrem abschließenden, unfehlbar sein sollenden Urteil über neu erschienene Werke und musikalische Leistungen immer sehr schnell fertig, und bei der Hand sind, während der wirkliche Kenner bedächtig und vorsichtig urteilt. Sie sind auch sehr geneigt, sich abfällig über deine ihrem gewöhnlichen Geschmack oft nicht zusagenden Leistungen auszusprechen, obwohl ihr Urteil durch keine auf diesem Gebiet erworbenen Kenntnisse getrübt ist.

Aber sei nicht pessimistisch, lieber Kollege, es gibt doch Leute, die an deinem edleren kirchlichen Spiel Freude haben, und dir dankbar dafür sind. Und wenn du damit bei dem einfachen Manne oder der schlichten Frau Saiten des stärkeren religiösen Empfindens zum Klingen brachtest, und man dir nachher ohne alles Phrasengedrechsel treuherzig versichert: „Bei Ihrem Spiel kann man gut beten“, so ist das ein hohes Lob für deine Tätigkeit und muß dich ermuntern, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten. Es kann auch sein, daß dir für dein Wirken Hindernisse in den Weg gelegt werden von einer Seite, von der du es am letzten erwartet hättest, oder daß dein ganzes Streben abfällig oder sogar ganz falsch beurteilt wird. Es treten vielleicht noch allerlei sonstige Sorgen und mancherlei Kreuz hinzu, und du beneidest dann einen besser gestellten Kollegen, der seinen Beruf viel weniger ernst nimmt als du.

Das Herz ist dir dann oft recht schwer und du suchst mit gutem Recht deine Lage nach Möglichkeit zu verbessern. Aber wenn dir dies auch nicht gerade nach Wunsch gelingen sollte, verliere den Mut nicht, und flüchte dich täglich, wenn auch nur für kurze Zeit, aus des Lebens Plack und Qual zur holden, tröstenden Kunst und arbeite weiter zur Ehre dessen, der dir dafür ein großes „Haben“ in seinem mächtigen Hauptbuche eingeräumt hat, und damit auch zu deiner eigenen Ehre. Und er, der die Herzen der Menschen lenkt wie Wasserbäche, wird Sorge tragen, daß man doch eines Tags den wirklichen Wert deiner kirchlichen Tätigkeit erkennt und nach der besseren Erkenntnis dir gegenüber auch handelt. Daß dies bald geschehen möge, sei mein herzlicher Wunsch für dich im neuen Jahre.



Neujahrswunsch 1913

Musica sacra — Himmelsklang in ird'schen Sphären,
Durch Gottes Geist dem ersten Gregor eingegeben,
Vom zehnten Pius auferweckt zu neuem Leben;
Du wirst der Kirche Freiheitszentenar verklären!

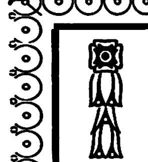
Die Vaticana nur kann echte Norm gewähren.
Nicht gelte fürderhin der Medicaea Streben,
Verkürzte Melodie'n dem Erbschatz einzuweben!
Wenn Rom gesprochen, darf kein and'res Recht verjähren.

Das „lodernd Feuer“ auf St. Petri hehrem Sitze
Verzehrt, auf daß in Christo alles neu erstrahle,
Jedwede spät're Schlack in seiner Flammenhitze.

Dem ewig blühenden Gregorius-Chorale
Soll drum ein jeder Chor sein eifrig Streben weihen,
In den Verdiensteskranz ein neues Blatt zu reihen!

Regensburg **Prälat Dr. Wilhelm Schenz**





Gedanken über Gesangunterricht

Von E. Pichler, Präfekt, Passau

In einer Zeit, in der auf dem Gebiete des Unterrichtes so viel von Methode und System die Rede ist, wie in unserer, sollte man meinen, daß auch auf dem Gebiete des Gesangunterrichtes wesentliche Fortschritte zu verzeichnen seien. Doch die Erfahrung lehrt das Gegenteil. Wo wir nur hinschauen, überall ein Suchen und Tasten, ein Probieren und Verwerfen, ein ständiges Hin und Her, kein Halt, keine Sicherheit. Wer darf sich unter diesen Verhältnissen wundern, wenn Schul- und Chorgesang fast durchwegs nicht die Resultate aufzuweisen haben, die sie aufweisen könnten und sollten. Die ewige Klage über schlechte Stimmen, über Treffunsicherheit, über zu wenig musikalischen Sinn, über Interesselosigkeit der Sänger will nicht verstummen. Zahlreiche Ärzte erstehen, die das Universalheilmittel gefunden zu haben glauben, der eine sucht das Übel zu heilen mit eingehender Atmungslehre, ein anderer findet das Heilmittel gegen Treffunsicherheit in einer Akkordalgesangmethode, ein dritter empfiehlt der Lautbildung größere Aufmerksamkeit zu schenken.

Abgesehen von der Akkordalgesangmethode, können wir sagen, daß alle übrigen Vorschläge brauchbare Bausteine sind für eine gediegene Gesangmethode, zu der wir uns ein für allemal entschließen müssen, wenn wir endlich einmal zu endgültigen und gleichmäßigen, nicht bloß zu Zufallserfolgen kommen wollen.

Freilich, das eine soll jetzt schon gesagt und muß als Fundament des Gesangunterrichtes angenommen werden, daß nämlich die genannten Verbesserungsvorschläge nicht einzeln für sich, sondern nur in inniger gegenseitiger Verbindung untereinander, in systematischer Verkettung unsere Gesangunterrichtserfolge auf das Niveau heben werden, auf dem wir sie gerne sähen.

Wie nun diese Verkettung zu geschehen hat, soll in folgenden drei Punkten angedeutet werden.

I. Die Atmung

Anhänger der alten Methode werden vielleicht sagen: „Was braucht man eigene Vorschriften für Atmung, jeder Mensch atmet von selbst, wenn er Luft nötig hat.“ Dieser Einwurf, der vielleicht durch verunglückte Atmungsproben im Gesangunterrichte oder auch durch Antipathie gegen alles Neue sich erklären läßt, wird schon dadurch widerlegt, daß der Gesang eine besondere, künstliche Atemverteilung fordert, die ganz bestimmt eine Übung verlangt. Außerdem steht ja fest, daß unsere Lungen bei gewöhnlicher Atmung bei weitem nicht so viel Luft aufnehmen, als sie dies nach ihrer ganzen Veranlagung vermöchten. Ja, durch Vernachlässigung einer wenigstens zeitweiligen intensiven Atmung werden die Lungen dieser ganz entwöhnt und verlieren ihre Widerstands- und Leistungsfähigkeit. Wer will unter diesen Umständen in Zweifel ziehen, daß gerade da, wo eine außerordentliche Betätigung der Lungen erfordert wird, auch eine außerordentliche Anregung zu dieser Betätigung nötig sei? Diese außerordentliche Anregung bildet die bewußte Atemübung, oder besser gesagt, die Erziehung zum bewußten Tiefatmen oder, wie der Kunstausdruck lautet, zur Bauchatmung.

Die Notwendigkeit dieser Tiefatmung werden die wenigsten Gesanglehrer in Zweifel ziehen. Die Schwierigkeit aber liegt in dem Wie der Ausführung. Es ist notwendig zu sagen, daß in diesem Punkte scheinbar von den Fachleuten ein Fehler gemacht wird, nämlich der Fehler der Überforderung. Wenn man von den Gesanglehrern fordert, daß sie ihre Schüler erst in alle Geheimnisse der Atmungskunst einweihen müssen, um zu einem guten Erfolg im Gesangunterricht zu gelangen, so hat man mit dieser Forderung nicht beachtet das Naturell der Kinder, die gar bald zum Singen kommen möchten; die Kinder würden sich langweilen. Und wenn man erst gar diese Forderung an einen Chorregenten oder Kapellmeister stellen würde, so würde dieser

antworten: „Was denken Sie, ich brauche ja meine Kräfte schon bald für meinen Chor, darauf kann ich mich nicht einlassen.“ Der Mann hat recht.

Nein, diese Forderung darf an keinen Gesanglehrer gestellt werden, man darf ihm nicht zumuten, daß er sich den Vorteil der richtigen Atmung um einen so hohen Preis des Zeitverlustes für andere wichtige Übungen erwerbe.

Deswegen braucht er aber die richtige Atmung durchaus nicht außer acht zu lassen. Er kann sie ganz gut und vielleicht viel besser in Verbindung bringen sogleich mit der Gesangelementarlehre und erreicht damit zwei Zwecke. Selbstverständlich ist es notwendig, daß der Gesanglehrer seine Schüler kurz einweihe in die Geheimnisse des Gesangapparates, welchen Zwecken die einzelnen Teile dienen und wie sie zu behandeln sind. Es wird aber dann *in medias res* überzugehen sein. Der Lehrer erklärt seinen Schülern, vielleicht an dem konkreten Beispiele einer Orgelzungenpfeife, wie notwendig es sei, daß der Blasebalg (dessen Stelle er selbst vertreten kann) ordentlich mit Luft gefüllt sei. Das gleiche Experiment hat im menschlichen Blasebalg, der Lunge, zu geschehen. Wie aber soll das geschehen? Eine lange Lektion über diesen Punkt dürfte Zeitverschwendung sein. Am besten läßt der Lehrer die Schüler sogleich gerade Stellung einnehmen, verlangt, daß sie einstweilen die Hände in der Gegend der Magengrube leicht falten, was eine Entlastung des Atmungsapparates zur Folge hat, läßt sie dann die Schultern zurücklegen und den Kopf hochheben. Diese Stellung ist die günstigste für eine gediegene Tiefatmung. Sodann wird von den Kindern verlangt, daß sie auf ein gegebenes Zeichen so tief als möglich Atem einziehen, denselben ein wenig festhalten, sodann auf ein gegebenes Zeichen langsam ausströmen lassen, wobei sie leise die Silbe *la* (dunkles *a* wie in Schall) auf dem Tone *g'* abzusingen haben. Das mag nun mehrere Male wiederholt werden, bis alle Kinder diese Übung zu machen verstehen. Damit ist diese wichtige Lektion beendet. Aufgabe des Lehrers aber wird es fortan sein, bei allen Gesangübungen diese Atmung zu fordern und, was noch wichtiger ist, alle Übungen, die er am besten aus dem Kopfe dem Fassungsvermögen der Schüler entsprechend auf eine oder zwei Tafeln schreibt, mit Atmungszeichen zu versehen und deren Beobachtung unnachsichtlich zu verlangen. Diese Atmungszeichen haben anfangs den Schüler daran zu gewöhnen, daß er Atem präpariert für die Dauer einer langsam abzusingenden ganzen Note, später für zwei Takte und dann allmählich für ganze musikalische Phrasen. Der Gesangschüler muß seinen Atem, wie der Violinschüler seinen Strich, den Anforderungen anzupassen lernen, dann erst hat er ein wichtiges Mittel in der Hand seine Stimme voll und ohne Schädigung des Organes zu entwickeln. Möchte gerade dieser letzte Punkt von Gesanglehrern und Chorregenten recht gewürdigt werden. Wie viele tüchtige Gesangkräfte müssen die Gesundheit ihrer Stimme opfern, weil sich ihre Lehrer nicht darum gekümmert haben, was sie ihren Schülern anerziehen müssen. Geregelte Atmung ersetzt alle Bonbonsschächtelchen und Honiggläser und andere probate und durch die Reklame angepriesene Mittelchen. Wo sie eingezogen ist, da wird man kräftige und volle Stimmen erklingen hören.

II. Stimmschulung

Doch nicht das einzige Heilmittel in den Schäden unseres Gesangwesens ist die Atmung. Ihr muß sich zugesellen die Übung der Stimmuskeln. Ich nenne das Kind sogleich beim Namen. Stimmuskeln, nicht Gehör, müssen geübt werden, um Treffsicherheit zu erzielen. „Schlechtes Gehör der Schüler“ ist nämlich ein gutes Deckmäntelchen für alle Fehler, die der Gesanglehrer, sei es durch Nachlässigkeit oder durch Mangel an Methode, macht. Es ist sicher: in keinem Fache darf man so ungestraft alle Schuld an Mißerfolgen auf die Schüler abwälzen, als auf dem Gebiete des Gesanges. Hat der Gesanglehrer keine Geduld, hat er keine Methode, nimmt er sich zu wenig Zeit zum Unterricht, stets ist er der unverantwortliche Redakteur, die Schuld liegt im Gehör der Schüler, stets kann er seine Hände waschen, aber nur wie Pilatus.

„Schlechtes Gehör,“ was besagt denn dieses Wort eigentlich? Nach dieser Benennung zu schließen muß jedenfalls der Schüler schlecht hören. Allein der Schüler hört ebensogut wie seine Kameraden mit gutem Gehör, das läßt sich leicht konstatieren. Also auf die Suche nach einem anderen Namen! Vielleicht paßt: falsches Gehör. Das könnte sein, daß der Schüler falsch hört, so ähnlich wie der Farbenblinde falsch sieht.

Allein, Herr Gesanglehrer, darauf können Sie ja die Probe machen. Nicht wahr? Dem Farbenblinden hält man eine grüne Farbe vor, um zu erfahren, ob er wirklich farbenblind ist. Sieht er sie rot, dann ist die Krankheit da. So eine ähnliche Probe läßt sich ja machen mit dem Falschhörenden. Man spreche ihm etwas vor, Vokale, Diphthonge, Konsonanten. Merkwürdig, er spricht sie tadellos nach. — Ja halt! Dieses falsche Gehör äußert sich ja nicht beim Sprechen, sondern beim Singen! Richtig, das ist etwas anderes. Also gut, wir wollen ihm eine Singprobe geben. Die Probe ist aber anzufangen vom Sprechton aus und zwar innerhalb des Umfanges einer Quinte, ja man darf über diese Grenzen auch hinausproben, aber bloß stufenweise vor- und rückwärtsschreitend. Der Ton muß angegeben werden von einem Instrumente oder Sänger in der Stimmlage des Prüflings. Es ist, gelinde gesagt ein Fehler, Gesangrekruten in der Weise zu prüfen, daß der Lehrer dem Prüflinge irgend etwas vorsingt. Denn selbst wenn der Schüler seine Sache gut macht, hat er doch den Fehler noch begangen, der aber auf das Konto des Lehrers zu schreiben ist, daß er nämlich um eine Oktave zu hoch sang. Also in der Stimmlage des Prüflings muß geprüft werden. Der Grund, warum die Prüfung vom Sprechton aus geschehen soll, wird sogleich eröffnet werden. Das Resultat dieser Prüfung wird ein überraschend gutes sein.

Daraus ergibt sich der Schluß: Das, was wir schlechtes Gehör oder auch falsches, unmusikalisches Gehör nennen, existiert in dem Sinne, in dem es gewöhnlich interpretiert wird, nicht. Fehlt wirklich im Ohre etwas, so ist das eine krankhafte Erscheinung, eine Anormalität, die ebenso selten, ja noch seltener auftritt als die Krankheit der Augen und sich vom Arzte konstatieren läßt.

Das Übel, das wir im Ohre suchen, liegt also nicht im Ohre, sondern in den Stimmuskeln. Wohl jeder der werten Leser erinnert sich noch mit Vergnügen jener Turnstunde, in der zum ersten Male Klimmziehen geübt wurde. Das war eine vergnügliche Stunde; denn die Grimassen, die wir an den Übenden studieren konnten, mußten selbst dem Ernstesten ein lautes Lachen entlocken. Was war der Grund unserer Heiterkeit? Fast keiner von den Übenden kam hoch, die Muskeln der Arme hatten diese Übungen nie gemacht, und wenn auch alle anderen, sogar die Gesichtsmuskeln, ihre Kameraden unterstützen zu müssen glaubten, der Erfolg beschränkte sich nur auf das Lachen der Zuschauer. Gleiche Erfahrungen machen wir mit Violin- und Klavierschülern. Die besttalentierten haben einen schweren Kampf zu bestehen mit der Ungelenkigkeit ihrer Finger, besser gesagt mit der Trägheit der entsprechenden Muskeln. Würde dieses Moment von den Lehrern immer richtig erkannt, so würden nicht so viele Schüler als unmusikalisch usw. fortgeschickt, oder wenn man diesen Schritt um des lieben Geldes willen nicht gerne tut, als zu Kratzern und Klimperern Prädestinierte vernachlässigt.

Das Gleiche gilt aber vom Gesangunterrichte. Die Rolle, welche beim Klimmziehen die Armmuskeln spielen, übernehmen beim Singen die Stimmuskeln. Die Erfahrung belehrt uns, daß kein Muskel am ganzen Körper bei den meisten Menschen so vernachlässigt ist als die Stimmuskeln. Die meisten Menschen beanspruchen diese Muskeln nur zur leichten Arbeit des Sprechens. Woher sollten also die Stimmuskeln ihre Übung haben? Wenn E. Engel in seinem Werkchen „Über den Stimmumfang sechsjähriger Kinder“ (Hamburg 1889), bei einer Untersuchung in Karlsruhe findet, daß von 624 Knaben 17,30% und von 691 Mädchen 21,40% unmusikalisch seien, so hätte er bei einer Untersuchung auf dem Lande, zumal in Gegenden, wo das Volk wenig oder gar nicht singt, noch eine viel höhere Prozentziffer erreicht. Wer aber möchte mit Grund behaupten, daß die Landkinder weniger gesunde Stimmen haben als die Stadtkinder? Der einzige Grund dieser Differenz liegt darin, daß die Stadtkinder schon von Hause und von ihrer Umgebung sehr viele Anregung haben zur Betätigung ihrer Stimmuskeln im Gesange, während bei den Landkindern dieses nicht der Fall ist; denn von dem stimmerzieherischen Werte der in der Schule eingepaukten Lieder wird man am besten schweigen.

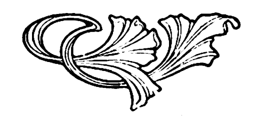
Es ist also sicher, daß das Übel des schlechten oder unmusikalischen Gehörs nicht in den Ohren, sondern in den Stimmuskeln seinen Sitz hat. Daraus ergibt sich nun für jeden Gesanglehrer die wichtige Aufgabe, vor allem mit seinem Schülermaterial Geduld zu haben. Wie lange braucht der angehende Turner, wie lange der Violinschüler, wie lange der Klavierschüler, bis er seine Muskeln beherrscht? Warum verlangt man

von den Gesangschülern mehr? Nur der konnte bisher so handeln, der keine Ahnung hatte von dem beim Gesange in Tätigkeit gesetzten Organe, der sich an dem Phantom des guten und schlechten Gehöres festhielt. Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß alle Gesangschüler gleich gut talentiert sein müssen. Behauptet soll nur werden, daß, wie beim Turnsport, um ein naheliegendes Beispiel zu gebrauchen, so auch auf dem Gebiete der Stimmerziehung durch eifrige Übung sich viel mehr erzielen ließe, als vielerseits bisher zugestanden wird.

Anschließend an das vorher Gesagte ist es auch nicht gut, wenn ein Gesanglehrer solche Schüler, die durch eine glückliche Veranlagung ihres Stimmorgans oder durch Stimmerziehung bereits ihre Mitschüler übertreffen, aus dieser Klasse herausnimmt und in eine höhere Klasse versetzt, in der bedeutend größere Ansprüche an das Stimmorgan gemacht werden, am Ende gar in eine Chorklasse. Viele solcher Stimmen erleiden dadurch Schaden; Heiserkeit und katarrhalische Veranlagung finden wir nicht selten bei solchen Sängern, zumeist aber frühzeitige Abnützung ihrer Stimmen. Der Grund dieser Erscheinungen ist der, daß die Stimmuskeln solcher Schüler bei all ihrer guten Veranlagung oder gerade wegen derselben zu wenig trainiert und den schweren Aufgaben, die auf dem Chore gestellt werden, nicht gewachsen sind. Hiervon leitet sich das lästige Übel des Detonierens her. Es darf dieser Krebsschaden des Gesanges nicht ständiger Begleiter eines Chores sein, wenn er nicht den schweren Vorwurf schlechter Stimmbildung auf sich laden will. „Ja," sagt da mancher Chorregent oder Gesanglehrer, „ich treibe tüchtige Stimmschulung, aber in den Chorsingstunden; meine Sänger werden tüchtig geschult." Hand aufs Herz, Herr Chorregent, nennen Sie die Sache beim Namen! Nicht wahr, Sie wollten sagen: Sie drillen Ihre Sänger, Ihre Sänger müssen in den Chorsingstunden erst Elementarlehre studieren. Dort verfehlen sie die Terz, da die Quarte, wo anders — es ist zum Tollwerden — verfehlen sie die große Sekunde. „Ja, ja, das schon, aber ich schule sie schon." Drill und nichts als Drill. Die schlecht geübten Stimmuskeln wissen die Höhe kaum zu erreichen, alles drückt herab, nun setzt ein Titanenkampf ein zwischen Sängern und tonangebendem Instrument, in zwei-, drei-, vierfacher Verstärkung sucht das Instrument den Gesangton in die Höhe zu pressen. Wer bleibt Sieger? Das nennt man Drill und dieser Drill ist eine Qual für Chorregent und Sänger. Kein Wunder, wenn ein solcher Chor gar bald wieder in die Brüche geht, falls nicht das unerbittliche Muß ihn zusammengeschweißt hat.

Das Gesagte ist nicht Phantasiegebilde, ist Wahrheit. An all diesem Elende aber ist nichts anderes schuld, als das unumstößliche Dogma vom unmusikalischen Gehör; denn, wer den Talisman des musikalischen Gehörs besitzt, der ist schon prädestiniert zum Chorsänger, auch wenn er noch nicht genügend vorgeschult ist, wer ihn nicht besitzt, der ist und bleibt ein musikalischer Idiot. Möchte doch in den Kreisen von Gesanglehrern dieses sinnlose Märchen vom unmusikalischen Gehör verschwinden. Ganz gewiß würde dann gar bald viel mehr Leben in unserem Gesangbetrieb sich wieder zeigen, der Mut, die Schaffensfreudigkeit würde kommen in die Reihen der Lehrer und gar bald würde vor unseren Blicken ein anderes Bild gesanglichen Schaffens erstehen, als es jetzt sich uns bietet. An Sangesfreudigkeit fehlt es unserer Zeit nicht, wohl aber an tüchtigem Können.

(Schluß folgt)





Edgar Tinel †

Von P. Adolph Locher S. S. S., Organist, Brüssel



Der große Oratorienmeister Belgiens, Edgar Tinel,[1]) hat vor kurzem seine Künstlerlaufbahn vollendet. Dem Meister in diesem Blatte, das von ihm eifrigst und mit großem Interesse gelesen wurde, einen Gedenkstein zu setzen, ist mir eine angenehme Pflicht, der ich gerne im Auftrage der Redaktion nachkomme. Vorerst einiges über seinen Lebenslauf, darauf über seine Werke.

Sinay, ein kleines Dorf in Ostflandern ist es, wo die Wiege Tinels stand. Hier erblickte Edgar als Sohn eines Schullehrers und Organisten am 27. März 1854 das Licht der Welt. Unter neun Kindern war er das Zweitälteste. Wohlhabenheit und Reichtum war in der Familie unbekannt, Arbeit und Gebet aber stets in Ehren. Sehr früh schon entdeckte der Vater die musikalische Ader seines Edgarke; er gab ihm darum auch schon frühzeitig den ersten Unterricht auf der Orgel der Kirche. Ein Piano im Hause wäre für die Verhältnisse ein Luxusmöbel gewesen; aber der geniale Knabe dachte sich ein Instrument aus und gab dem Dorfschreiner den Auftrag, dasselbe herzustellen. Auf einem Holzstab wurde eine Anzahl von mehr oder weniger beweglichen Plättchen befestigt und nur mit Mühe konnte man da die Farbe der weißen und schwarzen Tasten voneinander unterscheiden. Mit diesem Phantasie-Instrument mußte sich das Kind eine Zeitlang begnügen, bis dasselbe eines Tages durch ein echtes Piano ersetzt werden konnte — für das Kind ein ebenso freudiges als für das Dorf seltenes Ereignis. Ein kleines Schiff, das dann und wann das Dörfchen bediente, brachte das Instrument, welches an Bord auf einen Wagen geladen wurde. Da das Fuhrwerk aber unterwegs im Schmutze stecken blieb, so spannte sich die ganze Familie Tinel ein und auf diese Weise gelangte in einem wahren Triumphzug das Piano endlich an Ort und Stelle. Mit acht Jahren war Edgar bereits ein vorzüglicher Pianist, ein wahres Wunderkind, das hätte ausgenützt werden können; aber Vater Tinel wollte davon nichts wissen. Mit dreizehn Jahren finden wir den Knaben in Belgiens Hauptstadt; hier wollte er sich gänzlich der Musik hingeben. Doch wie sein Leben in der Großstadt fristen? Bald wurde er mit seiner prächtigen Sopranstimme Chorknabe in der Kollegiatkirche S. Gudula; an Weihnachten singt er bei sieben Messen und acht Segen, er erteilt einige Klavierstunden und spielt jeden Abend für zwei Franken Tanzmusik!

Seltsam! Dieser arme, geniale Knabe mit dem wallenden, schwarzen Haare, den leuchtenden Augen unter die Schar der singenden Genossen seines seraphischen Heiligen versetzt! Die „minnigliche Königsbraut“, das „Königskind“ heißt Armut. Not und Arbeit blieben denn auch fernerhin stets Tinels Erbteil. Mit 14 Jahren trat Edgar in Brüssel ins Kgl. Konservatorium ein und besuchte die Klavierklasse, die Alfons Mailly leitete, bis dieser die Orgelklasse desselben Instituts übernahm und als Klavierlehrer durch Brassin ersetzt wurde. 1873 trug Tinel den ersten Preis im Klavierspiel davon. Mitten in diesem Ringen um seine Existenz wurde Edgar von einem harten Schicksalsschlage getroffen. Sein Vater erlag einem tückischen Typhusfieber und ebenso bald nachher ein jüngerer Bruder. Inmitten aller möglichen Sorgen und Entbehrungen wurde unser Künstler selbst noch aufs Krankenlager geworfen; aber dennoch studiert der Jüngling eifrigst unter Gevaert die Kompositionslehre und erringt mit 23 Jahren den Römerpreis mit der Kantate „Rolands Glocke“. Endlich einmal ein aufmunternder, tröstender, beglückender Sonnenstrahl im viel geprüften Leben!

Kurz darauf, am 1. September, verheiratete sich Tinel mit einer Dichterin, dem Fräulein Emma Coeckelbergh aus St. Nicolas, Ostflandern, einer ihm bis zum Tode treuen und frommen Mitarbeiterin. Einige Jahre später übernimmt Tinel die von dem berühmten Organisten Lemmens gegründete Kirchenmusikschule in Mecheln bis zu seiner Ernennung zum Direktor des Konservatoriums in Brüssel. Nochmals finden wir den jungen Meister unter der Schülerschar des großen Orgelkünstlers Alfons Mailly; er kommt wöchentlich von Mecheln nach Brüssel in die Karmelitenkirche, wo damals eine prächtige Orgel den intimeren Schülern des von Hektor Berlioz sehr gerühmten Mailly zur Verfügung stand. (Schreiber dieser Zeilen rechnet es sich selbst zur Ehre, diesen Meister, einen Orgelpoeten, als Lehrer und Freund zu besitzen.)

Sobald Tinel nun an der Spitze des Institutes stand und eine dauernde Lebensstellung sich endlich errungen hatte, wurde er in seinem unermüdlichen Schaffen und Arbeiten von hartnäckigen Krankheiten verfolgt. Einige Male mußte er sich schweren Operationen unterziehen; einmal war es die Hilfe der Mutter Gottes von Lourdes, die ihn von der Notwendigkeit einer lebensgefährlichen Operation befreite. Zum Dank schrieb er in Lourdes die sechs Marienlieder Op. 34.

Zu dieser Zeit, es war am 31. Januar 1886, erhielt der Künstler das Libretto „Franziskus“ von Ludwig De Koninck und am 25. Februar darauf schrieb er: „Mein Oratorium habe ich begonnen. Möge meine Arbeit in etwas zur Verherrlichung Gottes beitragen! Das ist das einzige, was ich begehre — ausgenommen die Freude, bescheiden an meinem Werke arbeiten zu können. In der Tat arbeite ich leicht; meine Gesundheit ist ziemlich gut; wahrscheinlich, seitdem eine große Anzahl von Söhnen des heiligen

---

[1]) Vgl. „*Musica sacra*“ 1896, Nr. 15—16; 1910, Nr. 12; 1911, Nr. 4, 5; 1912, Nr. 12.



Franziskus, denen der Dichter sein Werk vorgelesen, täglich für mich beten. Mein schönstes Werk muß dieses werden!" — Aus dem Briefe vom 26. Oktober an Frl. Konstanze Teichmann — „Engel von Antwerpen" im Volksmunde genannt — heißt es: „Zu meiner großen Freude kann ich Ihnen mitteilen, daß der Entwurf meines „Franziskus" vollendet ist. Den letzten Bleistiftstrich habe ich vergangenen Samstag, den Tag der lieben Gottesmutter, gemacht. Sie können es nicht glauben, mit welchen Gefühlen ich meine Arbeit vollendet habe. Kein Trost — ein Schmerz! Wenn ich meinen lieben, guten und großen heiligen Franziskus sterben lasse, dann überwältigt mich völlige Aufregung. An diesem Orte meiner Partitur finden sich Tränen und zwar so viele, als ich in meinem Innern hatte, während ich den Todeskampf und das Sterben meines Heiligen schrieb. Ich kann diese Stelle nicht singen ohne zu weinen." Frl. Teichmann, die Patin des Oratoriums, ließ das Werk auf eigene Kosten herstellen; denn ein Verleger war nicht zu finden! — Tinel aber stellte sich damit der ganzen Künstlerwelt als erstklassiger Oratorienmeister vor.

Das herrliche Werk, merkwürdigerweise ganz besonders in protestantischen Städten sehr viel aufgeführt, ist zu bekannt, als daß ich es hier näher zu erörtern hätte. Unvergeßlich indessen bleibt mir eine Solisten- und Orchesterprobe von Tinels Lieblingswerke in Tournai (1908). Schon war man eine halbe Stunde an der Arbeit, als ich den Saal betrat. Der Meister saß neben dem allzusehr tobenden Paukisten — ihn hatte er vorerst zu bändigen! „Die Himmelsstimme", wohl aus der Stadt an der Seine, war keine erstklassige; damit sie aber über den starken Orchesterklang dominiere, forderte Tinel, daß jeder, der beim Orchester spielte, die Singstimme höre und verstehe und darnach auch begleite — sicherlich keine leichte Aufgabe für ein aus ganz Belgien für diesen Anlaß zusammengewürfeltes Orchester. Der Meister sang häufig mit, sowohl den instrumentalen als auch vokalen Satz; sein Werk war ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Mühe gab es ihm, die Solisten für das zu begeistern, was sie singen aber nicht verstehen und mitfühlen wollten. Tinel ist für seinen Heiligen entflammt im Fieber der Liebe und Bewunderung. Dem „Gaste" bringt er bei, durch lange Pausen, bei denen der Dirigent den Taktstock beiseite zu legen hatte, großartige Wirkungen hervorzurufen; z. B. „Sing uns" große Pause — lange warten lassen — „ein Orakel!" Die vier Hörner malen im Kampf und Streite die Hölle und die Stelle muß so scharf — er singt sie vor — im Rhythmus genommen werden — er läßt die Stelle einige Male wiederholen; „die Fagotte sind da die kleinen Teufel — bleibt also in der Rolle für den Augenblick." Armer Beckenschläger, dessen Notenblätter vom Luftdrucke des Schlages über die Häupter des auf den Galerien aufgestellten Orchesters fliegen! Begreiflicherweise wirkte die Abwesenheit eines ersten Partners im Orchester auf den Meister, der dem bei der Aufführung nicht Spielenden seine Art und Weise beibringen wollte, wie ein kalter Wasserguß. Zu verzeihen sind wohl Fehler und Unebenheiten im Orchester, das zuweilen nach dem Ausspruch Tinels spielt wie „Blinde und Taube"!

Es ist erstaunlich, wie sich dieses Werk so frisch und lebendig erhalten hat, selbst nach einem Vierteljahrhundert, in dem doch sonst so vieles gealtert und sich verändert hat — das allgemeine Los aller großen und innerlichen Werke, geschrieben unter dem Hauche der Inspiration. Tinel hat recht, die vernichtende Macht der Zeit wird „Franziskus" nicht erbleichen lassen und so darf man dessen Autor unter die Zahl der Klassiker einreihen zur Bewunderung aller Generationen!

Zehn Jahre nach Erscheinen des ersten Oratoriums gab der Meister ein zweites heraus: „Godoleva". Es ist dies der Name einer heimischen, von Tinel sehr verehrten Heiligen. Vor zwei Jahren wohnte ich einer vorzüglichen Aufführung dieses Werkes in Tournai bei, konnte mich aber während der vier Stunden dafür nicht begeistern. Das Libretto ist viel zu lang und monoton und daher langweilig. Die mit einem stolzen Ritter Verheiratete träumt von nichts anderem als von ihren Armen; wenn sie verstoßen wird, so jammert sie begreiflicherweise. Nur die Schlußszene bringt endlich einen neuen Gedanken. Tinel ging in diesem Werke einen bedeutenden Schritt weiter, er betitelt es: Musikdrama. Im Vorworte schreibt der Autor: „Wenn nun die Bühne der natürliche Rahmen und Schauplatz der vorliegenden Wort- und Tondichtung ist, so wird sich dieselbe doch auch für Konzertaufführungen eignen und soll diesen auch nicht vorenthalten sein." Das Werk erscheint also wie eine Zwittergestalt, weder Oper noch Oratorium. Die erste Aufführung unter des Komponisten Leitung fand anläßlich der Weltausstellung in Brüssel 1897 in dem akustisch sehr schlechten Ausstellungsgebäude statt. Im Laufe der Jahre wurde es dann auch aufgeführt in Crefeld (1899), Löwen, Antwerpen, Milwaukee und 1910 in Tournai.

Als Bühnenbild erschien fast zehn Jahre später darauf „Katharina", dramatische Legende von Leo Tepe von Hemstede, dem bekannten hochverdienten Herausgeber der „Dichterstimmen der Gegenwart". Ich verweise hiefür den Leser auf meine Studie, mit künstlerischem Bilderschmucke ausgestattet, in „Alte und Neue Welt" (44. Jahrgang, Nr. 14). Daraus entnehme ich nur den Schlußsatz, und zwar um so lieber, da er mir des Meisters schriftliche Approbation einbrachte. „Freilich, Tinels künstlerisches Glaubensbekenntnis ist nicht dasjenige, an dem heutzutage viele kranken: eine neurasthenische, erotische Musik; ihm ist die Kunst ein Sacerdotium, das er heilig hält; nichts will er wissen von der an der Tagesordnung wütenden Zersetzungswut gegenüber geheiligten Traditionen; nichts von den fraglichen Propheten, die das Laster und die Hysterie in verblüffender Neuheit verherrlichen, aber nicht imstande sind, Tugend und Seelengröße zu erheben; nicht will er Glauben schenken den großen Federhelden, die riesig „schwatzen und plappern" und bei denen, will man etwas fest anpacken und halten, man zur Überzeugung kommt, in ein Lavoir voll Seifenschaum zu greifen! Tinel ist der Meister geblieben, der den „Franziskus" geschaffen. Ob nun „Katharina" rein musikalisch höher zu schätzen ist als die beiden

vorgenannten Werke, ist eine müssige Frage. Jedenfalls aber hat Tinel sich damit wieder als ein wahrer, nobler, sich ganz und gar vom Modegötzen emanzipierender, um äußere Erfolge unbekümmerter Apostel der Kunst erwiesen. Solche Werke erziehen das Volk und machen es glücklich, wie immer die hohe und wahre Kunst beseligend wirkt!

Von Edgar Tinels Werken für die Kirche, die sich hoch und mit Ehren im Cäcilienvereinskatalog hervorheben, sei vorerst die berühmte fünfstimmige Lourdesmesse genannt. Der Meister vertiefte sich hier nicht nur in Studien bei Bach, Händel und Beethoven, sondern auch bei Palestrina und den modernen Meistern. Tinel war ein großer Verehrer von Franz Witt, dem Gründer des Cäcilienvereins — „einen Riesen" nannte er ihn —; aber auch ein Verehrer von P. Piel, Haller und Stehle. (Eines Tages erzählte mir Tinel, daß er vor Beginn seiner Meßkomposition die zwei meisterhaften Messen von Stehle: die achtstimmige Wittelsbachermesse — von Franz Liszt als eine der schönsten Werke der Kirchenmusik gerühmt — und die vierstimmige Jubelmesse Op. 42 auswendig gespielt habe.) Und als die Lourdes-Messe von Mecheln nach St. Gallen gesendet wurde (wie dies überhaupt bei allen seinen religiösen Schöpfungen der Fall war), war Meister Stehle über die Komposition so sehr entzückt, daß er sie zu den vortrefflichsten Kirchenwerken zählte und sagte, man könnte eine ganze Broschüre darüber schreiben und am Ende bleibe diese doch hinter dem Gegenstande zurück.[1])

Zweimal hat Edgar Tinel den ambrosischen Lobgesang in herrliche Töne gekleidet. Das erstemal im Jahre 1886 war es ein Dankgebet für wiedererhaltene Gesundheit; das zweitemal war der Meister vom Staate beauftragt, anläßlich der Festlichkeiten der 75 Jahre bestehenden Unabhängigkeit Belgiens für den herrlichen Lobgesang ein musikalisches Festgewand zu schaffen. Das *Te Deum* Op. 24 ist für vierstimmigen Chor und Orgel und wirkt großartig. Man erkennt daraus sofort, daß der Schöpfer desselben in der Schule der alten Kontrapunktiker erzogen und vom Geiste Bachs und Beethovens durchweht ist. Vokal- und Orgelsatz sind schwer, aber verlockend für tüchtig geschulte Chöre.

Das *Te Deum* Op. 46 für sechsstimmigen gemischten Chor und großes Orchester (oder Orgel) trägt als Widmung: *„Omnium bonorum largitori Deo."* Es steht auf vollständig liturgischem Boden, zeichnet sich aus durch Einfachheit und Noblesse — trotz des sehr modernen Zuges — sowohl im Charakter der Melodie als auch in der Form. Ich habe das großartige Meisterwerk im Jahre 1905 achtmal in der Kollegiatkirche St. Gudula mit Orchester und einmal mit Orgelbegleitung gehört. Für die offizielle Aufführung bezahlte der Staat 50000 Franken — einmal aber kein zweites Mal! Letztere Aufführung mit Orgel erfolgte, um gewisse, dem Orchester feindliche Geister zu befriedigen, oder besser, um die gegenteilige Wirkung hervorzubringen. Kann denn überhaupt eine in die Rumpelkammer gehörende Orgelruine mit einem erstklassigen Orchester den Kampf aufnehmen? Merkwürdig ist indessen dennoch, daß Tinel mit dem Schlußsatz mit sechs Siegestrompeten alles begraben wollte: 300 Sänger (Knaben und Herren) und 80 Mann Orchester! Vincent d'Indy, einer der besten gegenwärtigen französischen Komponisten, erklärt den Schlußsatz des (viel sangbareren) achtstimmigen *Te Deums* von Stehle, dessen Anlage Tinel sich zum Muster genommen, großartiger und feierlicher. — Als Meister Tinel schon krank darniederlag (Mitte September) erhielt er die letzte freudige Nachricht, daß Dr. J. G. Ed. Stehle mit seinem Domchore (140 Sänger) dieses Werk aufgeführt habe; Tinel wußte wohl, daß es unter dieses Meisters Leitung und Erfahrung gut aufgehoben sei. Um dieses grandiose Opus, das 18 Minuten dauert, bemeistern zu können, ist ein sehr großer Chor mit hohen Sopranen und guten Bassisten – unermüdlichen! —, ein vorzügliches Orchester oder wenigstens eine große moderne Orgel und ein guter Dirigent notwendig. Aufführungen hievon fanden außer derjenigen in Brüssel (1905) statt bei der 18. Generalversammlung des Cäcilienvereins in Eichstätt (1908) unter Dr. W. Widmanns Leitung, in Freiburg, sowie die vorhin genannte in St. Gallen unter Dr. Stehle.

Als Direktor der Kirchenmusikschule in Mecheln hielt Tinel verschiedene Reden, von denen die letzte in *Musica sacra* (1910) veröffentlicht und mit Recht auch mit Anmerkungen versehen wurde. Tinel war ein zu idealer Künstler, um für die Praxis zu schaffen; er ärgerte sich wohl zuweilen über die schlechten Zustände der Kirchenmusik in Belgien, ohne aber Hand anlegen zu wollen für Durchführung einer Reform.

Interviewer haßte Meister Tinel. Niemand konnte von ihm selbst biographische Details erhaschen. Vielen so unliebsamen Leuten gab er einfach zur Antwort: „Sagt einfach dem Volke, daß ich ein närrischer Kerl bin — *un drôle de coco!*" — Tinel war ein leidenschaftlicher Raucher; oft ließ er zwei stark qualmende Feuer nebeneinander aufsteigen. Auf kleineren Reisen im Lande pflegte er sich in ein Rauchercoupé zum Ärger der Bahnbedienten einzuschließen, und nur einige Sekunden vor Abfahrt des Zuges vermochten die Angestellten ihn aus dem Wagen herauszubringen. Eine boshafte Postkartenkarikatur stellt den Künstler dar vor einem Piano sitzend, mit enormem Kopfe, kräftigem Körperbau und spindeldürren Beinen auf dem Klavierpedal; in der Hand einen Pokal und auf dem Instrument selbst eine explodierende Abbé-Champagnerflasche. — Weil Tinel wußte, daß das allbekannte Wort der Engländer „Zeit ist Geld" wahr ist, so begab

[1]) Die Messe — 1892 für den Domchor von Tournai, dem damals weitaus besten Kirchenchor Belgiens geschrieben — kam zur Aufführung auf den eucharistischen Kongressen von Brüssel, Tournai und London; in Deutschland in Köln, Berlin, Breslau, Freiburg, Crefeld, Würzburg usw. Dies zugleich als Antwort zu der Anfrage von Dr. Hugo Löbmann in *Musica sacra* 1912, Nr. 12, S. 282.



er sich sehr früh morgens an die Arbeit. Mit Briefschreiben verlor er äußerst wenig Zeit; abends 8 Uhr wurde „Frau Musika“ immer pünktlich verabschiedet. Der Meister betete vorerst den Rosenkranz, dann darauf, in seinem Zimmer auf und abwandelnd, die Gebete, die er als Mitglied des III. Ordens zu verrichten hatte; alsdann wurde die Heilige Schrift, die Kirchenväter und Geschichte studiert. Daß ihm die „Nachfolge Christi“ ein liebes Buch war, ist schon längst bekannt: wollte er ja nicht einmal während der 25 Tage strenger Klausur für Erlangung des Römerpreises von diesem Buche sich trennen! — Jedesmal, wenn ich den Meister öffentlich auftreten sah, kam es mir vor, als hätte ich Hektor Berlioz vor mir!

Sehr bezeichnend, original und charakteristisch ist ein offener Brief Tinels an „Die Musik“ (Berlin, 8. Jahrgang, 3. Heft). Er verdient es sicherlich, auch hier wiedergegeben zu werden:

„Soll meinen Entwicklungsgang schildern? . . . Für Ihre gütige Absicht danke ich Ihnen verbindlichst, allein mein Gemüts-Kodak ist mir leider abhanden gekommen und mir mangelt es an Zeit, selbigen in der Rumpelkammer meiner Jugendillusionen wieder aufzustöbern. Ob dies jedoch ein Schaden für Sie ist, bezweifle ich sehr, denn meine moralische Photographie dürfte Ihnen weniger willkommen sein als Sie vielleicht meinen und Ihnen ein ganz anderes Menschenkind vorstellen als Sie erwarten: nicht etwa einen Komponisten, der in ungestörter Schaffensfreudigkeit (in letzten Jahren war der Meister mit einer Rosenkranztrilogie beschäftigt. P. A. L.) das heilige Feuer im Busen hüten darf, sondern ein vielgeplagter Berufsmusiker, der jahraus jahrein als Inspektor, als Direktor und als Professor mit größter Kontrapünktlichkeit musikalische Zwangsarbeit verrichtet. Allerdings ist dieser Überfluß an „sauren Wochen“ und dieser Mangel „froher Feste“ in den Augen mancher nichts anderes als *mea maxima culpa!* Warum? Weil ich mir keinerlei Mühe gebe, der vielköpfigen Hydra zu gefallen; weil mir der Sinn abgeht für sogenannte philosophische Musik und mein Glaubensbekenntnis noch viel weniger auf die heutzutage geradezu alleinseligmachende neurasthenisch-erotische Musik lautet; weil mein Kunstideal seinen Ausdruck findet in der christlich-apologetischen Musik, die meines Erachtens nicht allein höheren Zielen dienlich ist, sondern auch das unendlich weite Gebiet rein menschlicher Empfindungen in sich schließt; weil ich in der Wahl meiner poetischen Vorwürfe ein geschworener Feind merkantiler Bestrebungen und industrieller Hintergedanken bin; weil ich die Kunst überhaupt als ein Sacerdotium betrachte; weil ich mir keine anderen Lorbeeren wünsche als die erforderlichen Dienstjahre, um als Pensionsberechtigter in der trauten Abgeschiedenheit meines Arbeitszimmers — *ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet* — endlich dem inneren Schaffensdrang folgen zu dürfen. Hab ich's Ihnen nicht gesagt, daß Sie enttäuscht sein würden?

Mit freundlichster Empfehlung Ihr Edgar Tinel.“

Als am 24. Dezember 1908 der Direktor des Konservatoriums von Brüssel, A. Gevaert starb, war Einer nur würdig, dem großen Musikgelehrten nachzufolgen: Ed. Tinel, Direktor der Kirchenmusikschule in Mecheln und seit einigen Jahren Lehrer der Fuge und Komposition unter Gevaert. Dieser — seit 1871 bereits an der Spitze der musikalischen Hochschule — war begreiflicherweise der inneren Administration derselben müde geworden. Sowohl Intrigen von seiten der Lehrer als auch Mangel an Disziplin bei einer großen Anzahl von Schülern und Schülerinnen waren Grund und Ursache vieler wunder Punkte. Sein Nachfolger nun verstand es, dank einer unbestechlichen Gerechtigkeit, stramm die Zügel zu führen, Übelständen abzuhelfen, da und dort mit der nötigen Reform einzugreifen. Selbstverständlich geht das Reformieren immer schwer. Zudem war die unbiegsame Energie, verbunden mit einem äußerlich derben und aufbrausenden Elemente, zuweilen nicht gerade vorteilhaft, aber bald wußte jedermann, daß der neue Direktor gerecht und gut sei und daß das Reglement nicht nur gedruckt stehe, sondern auch vom Ersten bis zum Letzten der Anstalt beobachtet werde. Allzu große Klassen teilte er; oft nahm er sich auch solcher an, die von seiten eigensinniger Lehrer beinahe verfolgt wurden. Ehe Tinel in den Konzerten das Zepter schwang, konnten aus Mangel an Platz nur jene der Hauptprobe oder Aufführung beiwohnen, die seit Jahrzehnten mit ererbten Abonnementskarten bewaffnet waren. So kam es, daß im Konservatorium immer ein und dasselbe Auditorium war. Tinel löste die Schwierigkeit dadurch, daß die vorletzte Probe öffentlich gegeben wurde und zu Eintrittspreisen jedermann zugänglich war. Ein voller Saal war jedesmal der Beweis dafür, daß die Neuerung sich voll bewährte und so kam ich z. B. dazu, dreimal nacheinander der unsterblichen „Neunten“ beizuwohnen.

Schon waren für die kommende Saison zur Aufführung bestimmt: Brahms „Requiem“, César Frank „Seligkeiten“, als der Meister anfangs August von Arbeitsüberhäufung, Familienkummer und Sorgen erschöpft, zusammenbrach; das Herz und besonders die Leber waren in schlimmem Zustande. Der Arzt, der den kritischen Zustand seines beinahe widerspenstigen Patienten wahrnahm, legte ihm eine harte Buße auf: vollständige Ruhe, Diät und das Bett hüten! Zwei bis drei Wochen vergingen; zuweilen schien die zähe Natur des Meisters die Oberhand zu gewinnen, später aber nahmen seine Kräfte zusehends ab und die Milch, das einzige, was dem Kranken als Nahrung diente, wurde ihm so sehr zum Ekel, daß er öfters sagte, sie wäre für ihn tödliches Gift. Sonntags, den 27. Oktober, sprach er zu seiner treuen Lebensgefährtin gottergeben von seinem nahen Hinscheiden. Montag vormittags empfing Tinel im Besitze vollständiger Geistesgegenwart die heiligen Sterbsakramente und gegen 11 Uhr brach ein innerer Blutsturz das Leben des großen Oratorienmeisters schmerzlos ab.

Tinel hinterläßt eine trauernde Witwe und sechs Söhne. Merkwürdig, aber vielen verständlich, daß keiner von den Söhnen den Beruf des Vaters sich erwählt hat; sein ältester Sohn Joseph, der vom Vater im höchsten Grade das goldene Herz ererbte, hat sich dem geistlichen Stande zugewendet.

Als Mitglied des III. Ordens des heiligen Franziskus hätte der Künstler gewünscht, in aller Stille und Verborgenheit in seinem so lieben Geburtsorte Sinay zur letzten Ruhe bestattet zu werden. Der Vorstand des Konservatoriums aber konnte darauf nicht eingehen und beschloß in einer außerordentlichen Sitzung, daß der verstorbene Direktor mit der gleichen Feierlichkeit wie sein Vorgänger Gevaert auf Staatskosten beerdigt werde.

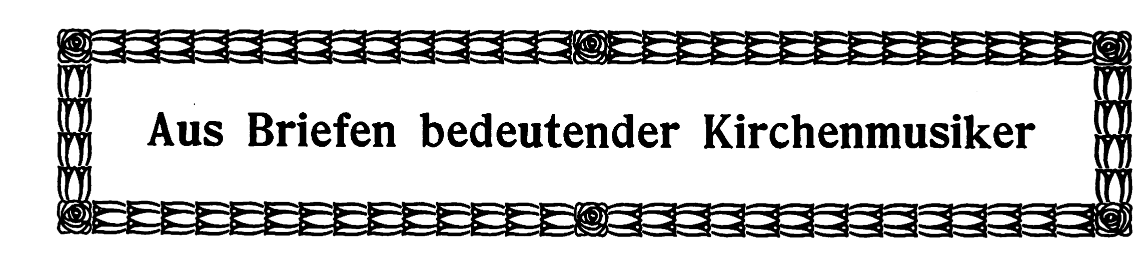
Dienstag nachmittags stattete ich dem Hause Tinel meinen letzten Besuch ab. Im Empfangszimmer befinden sich die verschiedenen Porträte Tinels, ein großes, modernes — das mir in verschiedenen Ausstellungen schon zu Gesichte kam, mich aber nie begeistern konnte —, dann kleinere Kopfbilder, die fast aus der großen flämischen Kunstschule des Mittelalters zu stammen scheinen: ein ganz außerordentlicher, seltener Kopf! Ich wartete, diese kleineren Bilder bewundernd, einige Minuten, als plötzlich Frau Tinel vor mir stand und mich herzlich willkommen hieß. „Sie werden doch wohl auch meinen Sohn sehen wollen?" „Ja, ist er zu Hause?" Sie führte mich die Treppe hinauf, öffnete die Türe — ich stand vor Kaplan Joseph Tinel, der in einem Lehnsessel saß und ein Buch in der Hand hielt. Als er mich sah, sprang er auf — ich glaubte in ihm den verstorbenen Vater Tinel zu sehen. Kaplan Tinel war sichtlich erfreut über meinen Kondolenzbesuch und versprach, den Besuch zu erwidern, sobald es ihm die Gesundheit erlauben würde; nicht die Gesichtsfarbe, wohl aber die keuchende Brust verriet den Kranken. Ich ließ mich nun in das Zimmer führen, wo Vater Tinel aufgebahrt lag. Das nicht sehr große Zimmer war mit Bildern geschmückt, die mir alle bekannt waren, z. B. Franziskus von Joseph Janssens, Godoleva von eben demselben Maler, die vier anläßlich des 25jährigen Jubiläums der Kirchenmusikschule in Mecheln in der belgischen *Musica sacra* erschienenen Porträts. Ich besprengte die Leiche des großen Toten mit Weihwasser und kniete auf dem Betstuhle nieder, der vor dem Totenbette sich befand. Mit seinem schwarzen Barte, den der Meister seit dem Anfange seiner Krankheit trug, war er fast nicht erkennbar; er lag da wie ein junger, äußerst magerer Mann. (Tags darauf kam der Künstler Matton, um einen Gipsabdruck vom Gesichte zu nehmen; er wollte, daß man den Toten zu diesem Zwecke rasiere, aber die Familie ließ es nicht zu und so wird man vom Meister nur eine unkennbare Büste erhalten.) Unter dem Kinn waren Tuchwollen, um den Hals der hohe, steife Kragen, so wie ihn der Meister immer trug; in den gefalteten Händen hielt er den Rosenkranz und ein kleines, elfenbeinernes Kreuz; zu seinen Füßen befand sich ein kleines Bukett und auf dem Boden lag ein Kranz, dem Direktor gespendet vom Konservatorium. Also möglichst große Einfachheit, wie im Leben so im Tode. Während ich da ganz allein neben dem Bette für den Meister Gebete verrichtete, kam ein älterer Herr und fing an zu schluchzen wie ein Kind; ich glaubte, es wäre ein Anverwandter und fragte ihn, ob es schon lange her sei, seitdem er den Direktor nicht mehr gesehen habe. „Vor einigen Wochen," war die Antwort, „sah ich ihn das letztemal und jetzt erkennt man ihn nicht mehr" — und er weinte weiter. Auf meine Anfrage, mit wem ich die Ehre hätte, erfuhr ich, daß er Violinprofessor am Konservatorium sei. „Äußerlich," meinte er, „war der Verstorbene zuweilen grob und ungenießbar, aber im Herzen drinnen golden und ein Mann der Gerechtigkeit, so wie es vor ihm an der Anstalt noch keinen gegeben." Nochmals besprengte ich den Toten mit Weihwasser und nahm dann Abschied für immer. Von der Krankenschwester, die erst seit vier Tagen von Mecheln gekommen war, erfuhr ich noch einige kleinere rührende Details, als eben Herr L. Dubois, den Tinel an seiner Stelle für die Kompositionsklasse ernannt hatte, ankam und den verstorbenen Direktor zu sehen verlangte. Dubois ist inzwischen auch zum Nachfolger Tinels an der musikalischen Hochschule ernannt worden. Als ich das Haus verließ, stand gerade vor der Türe ein königliches Gespann. Das war eine mir unvergeßliche halbe Stunde in meinem Leben. —

Donnerstag, 31. Oktober, um 11 Uhr wurde in der der Wohnung des Konservatoriumsdirektors gegenüber gelegenen Pfarrkirche Notre Dame du Sablon ein Requiem choraliter — nur von Männerstimmen — gesungen und dann nahm der von Seiner Eminenz dem Kardinal Mercier abgeordnete Weihbischof Mgr. Legraive am Schlusse der Totenmesse die Einsegnung der Leiche vor. Selbstverständlich fand sich die ganze musikalische Welt Belgiens ein, um ihrem größten Künstler die letzte Ehre zu erweisen. Gegen 12 Uhr wurde die sterbliche Hülle Tinels an den Nordbahnhof und von da nach seinem so teuren Heimatsorte Sinay überführt. Dort empfing die bürgerliche Behörde den gegen drei Uhr angekommenen Leichenzug: allgemeine Trauer im Dorfe, beinahe jedes Haus geschmückt in der Landesfahne mit Trauerflor. Im Kirchlein wurde die Totenvesper gesungen und nochmals erfolgte die Einsegnung der irdischen Überreste des genialen und frommen Oratorienmeisters. Als Knabe in schlaflosen Nächten pflegte Edgar auf dem das Gotteshaus umgebenden Friedhof zu wandeln, der in ihm stets eine dem Heimweh gleichende Sehnsucht erweckte und an dieser Stelle wurde der Mann, der Stolz Belgiens, zur letzten Ruhe bestattet. Selbst die Natur schien um ihn zu trauern: dunkel, ja beinahe Nacht wurde es. Die kirchlichen Zeremonien beim Scheine der Fackeln und die trauernde stille Volksmenge verliehen der Beerdigung eine geheimnisvolle, erhabene Würde — eine fast an die Katakomben anklingende Bestattungsfeier!

Möge der große, geniale, edle, tief religiöse Meister, der niemals profaner Kunst sich hingeben wollte, sich nun der ewigen himmlischen Harmonien erfreuen und sein „Ehre sei Gott" mit dem seraphischen heiligen Franziskus, der heiligen Godoleva, der heiligen Katharina und den Engelschören erklingen lassen vor dem Throne des unbefleckten Gotteslammes! R. I. P.







Aus Briefen bedeutender Kirchenmusiker

Carl Greith an F. X. Witt

Verehrtester Herr und Freund!

Ihre Messe wäre als Meisterwerk noch bedeutender in meinen Augen, wenn sie weniger werthvoll durch kontrapunktische Arbeit wäre. Ich möchte Sie auch in aller Welt wissen, aber Sie dürfen darum schon auch zugänglicher, erreichbarer in Styl und technischen Anforderungen sein. Wie wenig streng ist der populäre Händel in Fugen und Imitationen, aber wie wirksam! In m. Studienjahren schrieb ich eine 8-stimmige Messe, der Ihrigen ganz ähnlich, und da war Alles voll von Canons. Davon bin ich abgekommen, und suche nun die ascetische Kunst, möglichst einfach zu sein. Wir haben außerdem auch die Aufgabe, zu vermitteln. Mendelssohn hat uns, d. h. die musikliebende Welt durch seine Ausflüße zu den Quellen geführt, an denen er groß geworden. Bach und Händel wären nach 100 Jahren nicht in so bedeutendem Umfange Gemeingut der Welt geworden ohne die ethische Vermittlung, die in der kunstgeschichtl. Erscheinung Mendelssohns enthalten ist, der doch bei allem Talente und bei aller feinen Gestaltungsgabe eigentlich produktiv nur in s. Sommernachtstraum war.

So meine ich, müßten wir die Menschen gewinnen mit der Erfüllung Ihres Mottos, in dem ich vorzüglich die höchste Kunst mit (in) strenger Einfachheit betone. Zu dieser Einfachheit haben Sie ja eine so vorzügliche Begabung in Ihren immer melodischen Motiven nachgewiesen; auch verschmähen Sie in Mitte Ihrer strengen Schreibart die Unisoni's, in der Neuzeit gebrauchte Wirkungen nicht. Was mir darum noch nicht so ganz recht ist, besteht also eigentlich nur in einer noch zu großen Anhänglichkeit an Ihre, wenn auch besten Vorbilder. Die leichteste und zugleich bildendste Art wirksamer Emancipation scheint mir erfahrungsgemäß die zu sein, in den Kunstformen aller Zeiten sich zu versuchen, und so vielseitig ausgebildet dann dem Drang des Herzens zu folgen. Es geht dabei kein für die Kirche geborenes Talent verloren. —

Sie erhalten mit diesem Briefe die Messe ohne Beilagen und Litanei, begleitet von einigen in Noten ausgeschriebenen Bemerkungen. Im großen Ganzen möchte ich die Tonsätze nicht antasten. Der erste Wurf ist besser als der zweite und zum dritten Male gelangt man in der Regel wieder zum ersten Concepte. Da die Orgel obligat ist, wäre im *Gloria* u. *Credo* den Singstimmen eine kleine Pause schon zu gönnen gewesen. Das zweimalige *Miserere* im *Agnus* würde ich nicht beanstanden. Dagegen hätte ich für den Organisten eine dem Auge übersichtlichere Schreibweise gewünscht. Correkturen in das Manuskript wollte ich mir nicht erlauben. Ihre Aufforderung dazu kam auch erst, nachdem m. Bemerkungen schon fertig.

Die Litanei gefällt mir ganz besonders. Meine ist so ernst nicht, und kirchlich. — Wollen Sie mir überlassen, einige rhythmische Monotonien in der Orgelstimme der Litanei auszugleichen, so will ich es schnell besorgen, und die Litanei dann zum Drucke befördern. Der Vokalsatz bleibt genau, wie er ist. Darüber bitte schnell um drei Worte, so wie um den vollständigen Titel. — Der noble Benziger schreibt:

„Die uns freundl. gestellte Offerte nehmen wir auch dießmal ungeändert an, und wir wenden Ihnen anmit fr. 200 baar zu etc. Möge unsere Verlagsübernahme u. s. Z. wie wir hoffen befriedigende Ausstattung Ihren Freund Hrn. Witt zu ferneren Beiträgen veranlassen etc."

Die frs. 200 in Gold erhalten Sie mit der Messe. — Wollen Sie den Empfang mir zu Handen der Verleger bescheinen, und dabei auch das unbeschränkte Verlagsrecht cedieren. —

Meine Messe, die wegen der 4-stimmigen Sätze im *Credo* noch Arbeit gemacht hat, folgt in 8 Tagen, einstweilen die Orgel und Direktionsstimme mit den 4 Singstimmen. Die Orchesterparthien später. —

Grundsätzl. Erörterungen über Volkskirchengesang werden mir und andern äußerst dienlich sein. Selber darf ich so was nicht schreiben, sonst kommt der Herr . . . . u. s. Freunde mit Schmähartikeln, weil ich zu dieser Wessenbergerei·keine Hand biete. Erst jüngst haben wir uns wieder gemessen im Sachen der richtigen Vesperpsalmen, und Hymnen. Da stand mir aber Hr. Regens bei, u. da war gewonnen. —

In München ist Capellmeister Aiblinger schon durch einen Freund des Intendanten, Wüllner, ersetzt, und den Aspiranten auf die noch nicht erledigte Domkapellmeister-Stelle kenne ich in der Person des dermaligen Domorganisten persönlich. Die Stelle wird dem Vernehmen nach allein vom Erzbischof vergeben.

Da wir nicht ohne Vermögen sind, würde mir ein Jahresfixum von fl. 800 genügen.

Hier habe ich keinen besoldeten Sänger, höchstens frs. 800 Subsidien, muß Sänger und Instrumentalisten in Person zusammenbetteln und beziehe für Direktion u. Orgeldienst nicht frs. 1000, — noch lange nicht. —

Die erste Correktur dürfen Sie mir schon überlassen. Vergessen Sie die Posaunen nicht.

Kommen keine Schwierigkeiten wegen m. Stellvertrettung, so reise ich mit m. Frau am Ostermontag nach d. Hochamte nach München, und innerhalb der 14 Tage, vieleicht auch drei Wochen Ferien werden wohl einige Regensburger Tage für unser Privatissimum zu erreichen sein. — Das ist nöthig.

Vater und m. liebe Frau erwiedern Ihre Freundesgrüße durch

Ihren

treu ergebenen

St. Gallen, 4. März 67. Carl Greith

Lieber, verehrter Freund!

Aus einer Streitfrage, durch die am Ende das Heil der Welt doch nicht bedroht ist, mache ich keine Cabinetsfrage. Wenn zwei od. noch mehrere die *Missa* . . . . in erste Linie stellen, so bin ich ja ohnehin geschlagen, und kann mich, ohne darum mein Votum aufzugeben, Anstandswegen der Majorität anschließen, um so eher noch, da sie sich nicht gerade für *Barrabam* erklärt hat.

Cum Sanctis tuis hat keinen höheren Aufschwung, keine sichtbare Arbeit od. Verarbeitung. Sie hat aber auch keine Fehler, keine Schattenseiten, prätendirt nicht, ist schlicht und recht, hat den geschicktesten zweistimmigen Satz, einen guten dreistimmigen und 4-stimmigen.

An Ihrer Stelle würde ich in den Fliegenden erklären, es habe eigentlich keine den vollen Beifall gefunden; — die Redaktion wolle aber, ohne eine Mustergültige bieten zu können, die brauchbarste annehmen, zur Aufmunterung des Strebens. —

Mit den Männergesangsfesten, d. h. der Pflege des Männergesanges bin ich nicht einverstanden, weil unter diesem Schilde sich mehr gesellige, als rein künstlerische Tendenzen verbergen, und die Männerchöre der Untergang der gemischten Chöre sind. Da indessen gerade im Punkte des Massen-haften Männergesanges die Schweitz durch Organisation und Leistungen noch unerreicht ist, so könne ein Bericht nicht ohne Interesse sein. Die Partituren der Gesamtchöre, sowie sämtlichen Wettgesänge stehen Ihnen zur Disposition, sobald ich zurück sein werde.

Sie haben Sich unterstanden, bei Betrachtung der Conkurrenz-Messen etwas bange in Hinsicht Ihrer eigenen zu werden. Nun — wenn Ihre Messen die starken Ihrer Momente sind, so sind Ihre Betrachtungen die schwachen. Sie können einstweilen beruhigt sein. —

Um Ihnen eine dreistimmige Messe mit 2 Viol., Baß, 2 Hörner geben zu können, muß ich mit einer solchen Arbeit erst angefangen haben, um zu sehen, ob ich's wagen



darf. Da Sie Ihrerseits erst um Weihnachten bescheeren müßen, so darf ich schon um einige Geduld bitten. Ihr op. XII kommt an Maria Himmelfahrt zur ersten Aufführung. — So viel in Eile. Grüße an die Seminaristen vom präsumtiven Geistl. Rathe und Capellmeister *in partibus inf.* Mein Fegefeuer büße ich jetzt schon gehörig ab.

Mit herzl. Gruße

Ihr

St. Gallen, d. 6. Juli 1868. Greith

Lieber Freund!

Non curatur, qui curat. Ich möchte Ihnen gute Cur wünschen, eine Ihrer Sorgen heben, eine Freude machen. Nachdem ich die Fundamente eines *Kyrie, Gloria* und *Credo* habe, darf ich beruhigt und voll Zuversicht Ihnen die erhoffte Messe zusagen. Verständigen wir uns über den Bau derselben. Ein vierstimmiger Satz, der auch ohne Tenor gut sein und recht klingen soll, ist mir nicht denkbar, wohl aber eine rechtschaffene Dreistimmigkeit, die noch einen Tenor als vierte Stimme nicht ausschließt.

Somit wird die Messe erscheinen für Chor mit Tenor *ad libitum;* 2 Violinen, Contrabass u. Cello; 2 Hörner, und ausgesetzte Orgelstimme. Die Singstimmen werden Sie wohl auf zwei Linien wünschen.

Grosse Freude hat mir Ihre Besprechung gemacht. Ich habe einen gerechten Stolz wenn das Talent von Gottes Gnaden erkannt wird, und sehe eigentlich mehr eine Herausforderung in solcher Anerkennung als ein Lob. Über die unumwundene und dennoch kluge Art Ihrer Worte bin ich ganz besonders beruhigt.

Es sind nun 20 Jahre, seitdem ein Musikgelehrter, ohne mich je gesehen zu haben über m. erste grosse Arbeit aus eigenstem Antrieb an m. Vater in einer Weise geschrieben die mich in m. Vaterland rasch empor gehoben. Aber gerade der Erfolg schadete mi[r] in den Augen jenes Mannes, der eben die Schwäche hatte, als bedeutender Componis[t] gelten zu wollen. Diese Schwäche wurde dann so stark bis zur Verläugnung. Der Nam[e] jenes Mannes ist Sch. v. W. —

Jetzt sollen Sie auch erfahren, was andere Leute über m. Marienlieder gesagt Reisen Sie in nächster Zeit keinen Falls nach München, der Steinigung werden Sie i[n] manchen Revieren nicht entgehen. Eine Dame musikalischer Art hat gesagt, man wär[e] Aiblinger schuldig die Füsse zu küssen schon um seiner Lieder willen; und der nich[t] präsumtive, sondern wirklich Geistl. Rath N., als trefflicher Klavierspieler bekannt, ha[t] gesprochen, neben den Aiblingerschen könnten andere M.-Lieder nicht mehr gehört werden Nun eine Bitte um Vorsicht im Ausdruk:

pag. 54 der flg. Blätter, dritte Zeile von oben steht in Bezug auf Schütky zu lesen „angenehm-leichte Waare".

Auch das Citat aus meines Vaters Brief, Bischof und Klerus St. Gallens anlangend kann verletzen. Ich bin diese Bitte Ihnen schuldig. —

Von der vierten Choralmesse ist die Partitur soeben im Satze fertig geworden Was ich über sie denke, sage ich nicht, Sie werden unbefangener sein. Über da[s] Schicksal der fünften Vokalmesse, einer Originalkomposition, bin ich seit 8 Tagen mi[t] Benziger noch im Unklaren, und gesonnen, das Manuskript zurückzuverlangen. Ich ma[g] es nicht leiden, wenn ein Ja od. Nein nicht rasch und entschieden erfolgt.

Meine nächste Aufgabe ist nun die dreistimmige Messe, die im Mai kommende[n] Jahres auf Ihrem Chore die Probe bestehen soll, und das *Credo* der zweiten 4-stimmige[n] Messe mit kleinem Orchester, die am Josephsfeste hier schon gehört worden ist. —

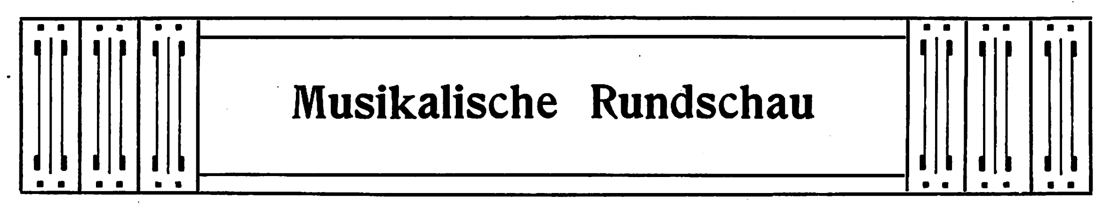
In Solothurn war ich bei s. bischöfl. Gnaden im Quartier. War das vom Comit[é] nicht taktvoll ausgedacht? Wir Alle danken Ihnen für Ihr freies Wort, und wünsche[n] gute Curtage.

Von Herzen

Ihr

St. Gallen, 1. August 1868. Carl Greith





Musikalische Rundschau

Kirchenmusikalische und Konzertaufführungen. Die Kirchenmusikschule in **Rom** veranstaltete am 19. Dezember 1912 in der Kirche S. Petronio ein feierliches Requiem für Em. Kardinal Antonius Fischer, Erzbischof von Köln, Em. Kardinal Alf. Capecelatro, Erzbischof von Capua und Conte Francesco Lurani Cernuschi, Vize-Generalpräsident des Italienischen Cäcilienvereins. Zur Aufführung gelangte das Choralrequiem unter der Leitung von Maestro D. Lic. Refice.

Bayern hat einen herben Verlust erlitten. Am 12. Dez. 1912 starb, tiefbetrauert vom ganzen Lande, **Se. Kgl. Hoheit Prinzregent Luitpold**, ein wahrhaft fürstlicher Mäzen der Künste und Wissenschaften. Die Tagesblätter haben unsere Leser über die Leichenfeierlichkeiten, bei denen die Fürstlichkeiten Europas persönlich anwesend waren oder Vertreter gesandt hatten, sicherlich in eingehender Weise unterrichtet; ebenso von der Thronbesteigung **Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig**, der nunmehr die Regentschaft übernommen hat und sich der gleichen Liebe und Verehrung seines Volkes erfreut wie sein verstorbener Vater. Im ganzen Lande wurden großartige Trauerfeierlichkeiten abgehalten, bei denen die Kirchenmusik das Beste gab, was sie konnte. In der Kathedrale zu **Regensburg** fand am 22. Dezember 1912 nachmittags 3 Uhr das Totenoffizium statt, bei welchem der Domchor zur gesungenen Matutin die schlichten aber wohlklingenden vierstimmigen Responsorien von Ett und ein sechsstimmiges *Benedictus* von Haller zur ergreifenden Aufführung brachte. Das feierliche Requiem hielt Se. Exzellenz, der Hochwürdigste Herr Bischof **Antonius**; der Domchor sang das vierstimmige Requiem in *As*-dur mit Blechbegleitung von Mitterer. Die weiteren Trauergottesdienste sind für den 2. und 3. Januar 1913 festgesetzt.

Inmitten der Trauer kann die Redaktion eine Freudennachricht bringen. Am 6. Dezember 1912, dem sechsten Jahrestag Seiner Präkonisation, ernannte Se. Exzellenz der Hochwürdigste Herr Bischof H. H. Domkapellmeister Engelhart „in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste", welche er sich in 20jähriger Wirksamkeit als Domkapellmeister und Dozent an der Kirchenmusikschule erworben, zum Bischöflich Geistlichen Rate. Es hieße Wasser in die Donau tragen, wollten wir dieser hohen Auszeichnung noch weitere Daten über die vier Lustren, seit welchen der Regensburger Domchor unter seiner Leitung steht, hinzufügen; es genüge, dem bescheidenen Meister im Namen seiner zahlreichen Freunde und ehemaligen Schüler die herzlichsten Glück- und Segenswünsche auszudrücken und ein kräftiges „*Ad multos annos*" zuzurufen.

Der Cäcilienverein **Baden-Baden** veranstaltete am 8. Dezember 1912 ein Konzert, in dem unter anderem das „Weihnachts-Oratorium" für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester von Saint-Saëns zur Aufführung kam (Dirigent H. Otto Schäfer); der Cäcilienverein **Weiden** (Oberpfalz) am 14. Dezember einen Familienabend mit Konzert, der den I. Teil von Haydns „Jahreszeiten" und verschiedene Chöre und Orchesternummern brachte (Dirigent H. H. Gg. Härtle); der Sängerbund **Vaduz** aus Anlaß des 11jährigen Todestages seines großen Sohnes einen Rheinberger-Abend (Dirigent Herr Severin Brender).

Das musikalische Leben **Leipzigs** erfuhr eine Bereicherung durch die in Leipzig erfolgte Erstaufführung des (bereits auswärts vordem gebotenen) Tonstückes „Die Nonnen", Dichtung von M. Boelitz, Musik für Chor und großes Orchester von Max Reger, Op. 112. Die Dichtung entspricht der katholischen Auffassung vom Klosterleben durchaus. Die Frauenchöre sind von wundervoller Schönheit, wie auch der ganze Chor sich als sehr wirksam erweist. Die Wiedergabe durch die Gewandhauskapelle und den Gewandhauschor unter der Leitung von Professor Arthur Nikisch blieb dem Stücke nichts schuldig. Große, leistungsfähige Chöre mit ebenbürtigem Orchester seien nachdrücklich auf diesen Reger aufmerksam gemacht.

Dem genannten Stücke folgte: „Ein deutsches Requiem" von Brahms. Uns kam der bereits vor einem Jahrzehnt geäußerte Gedanke in den Sinn: Diese Art Orchestergesang und Orchesterbehandlung muß für Meßkomponisten geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. Brahms findet in wundervoller Weise die rechte Mittellinie zwischen dem Zuviel und Zuwenig.

In derselben Woche führte Dr. Göhler an einem Abende bei dreiviertelstündiger Pause auf: Beethovens *Missa solemnis* und dessen „Neunte". Der Leipziger Riedelverein übernahm den choristischen Teil. Jeder Leser kann sich vorstellen, welche Summe von Kraft und Ausdauer entfaltet wurde vonseiten des genialen Dirigenten, des Chores, des Orchesters und der mehrtausendköpfigen Zuhörerschaft. Uns über die Messe grundsätzlich zu äußern, behalten wir uns für später vor. Diese *Missa* gibt einem zu denken für ein ganzes Leben lang. Sie ergreift mit unheimlicher Gewalt und schlägt tausend Bedenken, die sie wachruft, tausendmal nieder. Sie ist in Kampf geboren und facht harte Kämpfe an. Aber vor der Größe des Genies verstummt aller Hader. Die Aufführung war hinreißend, gewaltig und schön. Ein Bruckner steht in Aussicht.

Dr. H. L.

Die grösste Orgel der Welt steht in der neu aufgebauten Michaelskirche in **Hamburg**. Sie hat bei einer Gesamthöhe von 17,5 Metern im Innern fünf einzelne Stockwerke. Von den 12173 Pfeifen

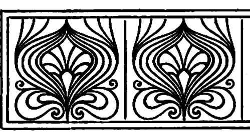
ist die größte 11,28 Meter hoch; sie hat eine Weite von 55 Zentimetern, einen Rauminhalt von 2488 Litern und wiegt allein 1086 Pfund, während die kleinste Pfeife nur 25 Millimeter lang ist und eine Weite von 6 Millimetern hat. Die Orgel hat als besondere Einrichtung auch ein sogenanntes Fernwerk, das sich oben im fünften Stockwerk befindet und hauptsächlich helle Klangfarben enthält. Die Schallwellen dieses Werkes werden durch einen Schallkanal von 40 Metern Länge bis zur Mitte der Kirchendecke geführt, wo die Klänge dann noch ein weites Gitterwerk durchdringen, so daß das Spiel den Zuhörern wie das leise Erklingen einer Melodie aus weiter Ferne erscheint. Auf fünf Klaviaturen zu je 61 Tasten und einer Fußklaviatur mit 33 Tasten enthält das Werk 163 klingende Stimmen. Zwei elektrisch betriebene Luftschleudermaschinen liefern den erforderlichen Luftstrom. Der Spieltisch enthält 207 Registerzüge und über 800 Druck- und Kombinationsknöpfe. Vom Erbauer der Orgel Walker in Ludwigsburg wurde bekanntlich auch die große Orgel der Wiener Stephanskirche modern umgebaut. (Soeben geht die Nachricht durch die Blätter, daß für die Festhalle, die zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege in Breslau erbaut wird, eine noch größere Orgel mit 180 Registern in Aussicht genommen ist.)

Die fruchtbarsten Komponisten. Auf die Frage, wer wohl die fruchtbarsten Komponisten unter allen deutschen gewesen seien, antwortet der „Ménestrel" mit einer interessanten Statistik, der wir die folgenden Beispiele entnehmen: Franz Abt, 66 Jahre alt, 2610 Kompositionen, darunter 1079 Chöre, 106 Duos, 1134 Lieder; Sebastian Bach, 65 Jahre alt, 1102 Kompositionen, darunter 225 Orgelwerke, 611 Kantaten und Chöre; Beethoven, 57 Jahre alt, 439 Kompositionen, darunter 30 Orchesterwerke, 79 zweihändige Stücke für Klavier; Brahms, 64 Jahre alt, 538 Kompositionen; Karl Czerny, 63 Jahre alt, 2412 Kompositionen, darunter 64 Klavierstücke für sechs Hände, 489 für vier Hände und 1574 für zwei Hände; Diabelli, 77 Jahre alt, 2585 Kompositionen, darunter 673 vierhändige Klavierstücke und 897 zweihändige; Händel, 71 Jahre alt, 397 Kompositionen; Haydn, 72 Jahre alt, 575 Kompositionen, darunter 125 Symphonien und 84 Quartette; Liszt, 75 Jahre alt, 955 Kompositionen; Mozart, 35 Jahre alt, 626 Kompositionen, darunter 105 Orchesterwerke und 80 Kammermusikstücke; Raff, 60 Jahre alt, 610 Kompositionen; Rubinstein, 66 Jahre alt, 550 Kompositionen; Schubert, 31 Jahre alt, 791 Kompositionen, darunter 148 mehrstimmige Chöre und 445 Lieder; Schumann, 46 Jahre alt, 671 Kompositionen, darunter 12 Orchesterwerke, 241 zweihändige Klavierstücke und 242 Lieder. Sieht man von Komponisten wie Czerny und Diabelli ab, die mit ihren Werken pädagogische Zwecke verfolgten, so nehmen Mozart und Schubert den ersten Rang in der Fruchtbarkeit ein. Die Statistik erstreckt sich nur auf Werke der reinen Vokal- und Instrumentalmusik, insoweit sie nicht für die Bühne bestimmt sind. Die Opernkomponisten, unter denen sich ja auch Wunder an Produktionskraft finden, sind daher nicht vertreten.

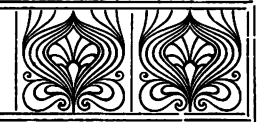
Kubeliks „Emperor"-Geige. Jan Kubelik, der bekannte tschechische Violinvirtuose, hat jetzt eine Stradivariusgeige erworben, die wohl die teuerste der Welt sein dürfte. Das Instrument, das 1917 zweihundert Jahre alt wird, wurde von den Erben eines Londoner Millionärs dem Künstler um den Preis von 125000 ℳ überlassen, nachdem der ehemalige Besitzer testamentarisch verfügt hatte, daß die Geige nur an einen der größten jetzt lebenden Geiger übergehen dürfe. Auf dieser Geige wird Kubelik bei seiner diesjährigen Konzerttourné zum ersten Male öffentlich spielen. Trotzdem sie mehr als hundert Jahre zum Schweigen verurteilt war — oder vielleicht gerade aus diesem Grunde —, besitzt sie einen herrlichen Ton, ja sie übertrifft nach Aussage von Fachleuten die berühmte „Messias"-Geige in Glasgow. Die „Emperor"-Geige ist bei einer englischen Gesellschaft auf 120000 ℳ versichert. Sie ist gewöhnlich in einem Etui verwahrt, welches auch eine Guarnerigeige enthält, die Kubelik vor neun Jahren um 40000 ℳ erstand, und auf welcher er für gewöhnlich spielte. In seiner Geigensammlung befinden sich unter andern dann noch eine herrliche Amati- und eine Gaglianogeige, auf der meistens seine Gattin spielt, die auch eine vorzügliche Violinistin ist.

Gedenktafel für Dr. F. X. Witt. (Vgl. *Musica sacra* 1912, Dezember-Heft S. 273 ff.) Vom 1.—15. Dezember 1912 sind nachfolgende Beiträge eingegangen, deren Spendern hiemit vom Ortskomitee ein herzliches „Vergelt's Gott" ausgesprochen wird. *Vivant sequentes!*

Ursprünglicher Fond	6 ℳ
Hochwürd. Herr Jos. Kellermayer, Geistl. Rat, Walderbach	10 „
Herr Joh. Hebensperger, Hauptlehrer, Reichenbach	2 „
Herr Franz Feuchtinger, Cäcilienvereinskassier, Regensburg	3 „
Herr Max Pracher, Chordirektor, München-Pasing	10 „
Hochwürd. Herr Karl von Egen, Benefiziat Meran	2 „
Hochwürd. Herr Eugen Haas, Stiftskämmerer von Herzogenburg (Niederösterreich)	5 „
Hochwürd. Herr P. Basqué à Liège (Belgien)	10 „
Herr Michael Reiserer, Ökonomierat, Walderbach	4 „
Hochwürd. Herr Dr. Joh. Nep. Ahle, Geistl. Rat und Domkapitular, Augsburg	5 „
Hochwürd. Herr P. Robert Johandl, Stift Göttweig	2 „
Herren G. F. Steinmayer & Co., Kgl. Bayr. Hof-Orgelfabrik, Öttingen	20 „
Hochwürd. Herr Michael Prundl, Geistl. Rat, Dekan und Stadtpfarrer, Spalt	15 „
Frau Marie Leibrecht, Walderbach	2 „
Ein alter Verehrer Witts und Schüler Oberhoffers, Wilh. Noesen, Organist, Esch a. d. A. (Luxemburg)	5 „
Summa	101 ℳ



Besprechungen



1. Bücher und Schriften

Wagner, Peter. Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. II. Teil: Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges. XVI und 505 S. **Leipzig, 1912, Breitkopf & Härtel.** Preis geh. 12 ℳ, geb. 15 ℳ.

Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man von der vorliegenden zweiten Auflage der „Neumenkunde" von einem ganz neuen Buch spricht. Der gelehrte Verfasser hat die Opfer und Mühen eines zweimaligen Studienaufenthalts im Orient nicht gescheut, um die örtlichen Verhältnisse persönlich kennen zu lernen, die Quellen einzusehen und auf Grund dieser eigenen Prüfung seine Resultate niederzulegen. Und die Früchte dieser Studien konnten keine geringen sein; ist es ja bekannt, daß gerade der Orient in allen diesen liturgisch-kirchenmusikalischen Dingen einen Konservatismus bewahrt hat, der uns für die Frühzeit die kostbarsten Aufschlüsse gibt.

Nach einem prägnanten, einleitenden Überblick über die „Geschichte der Neumenforschung" behandelt der Verfasser im ersten Kapitel den „Ursprung der Neumen", indem er hiefür die Quellen aufweist, nämlich für die Vortragszeichen die Cheironomie und für die tonischen Zeichen das antike Akzentsystem. Daran schließt sich als zweites Kapitel „Die orientalischen Lektionszeichen" und dann das bedeutungsvolle dritte Kapitel „Die byzantinischen Neumen", bedeutungsvoll deswegen, weil die liturgische Tonschrift der Byzantiner — infolge der Vorherrschaft der griechischen Kirche und Kultur — alle Neumenfamilien des Ostens übertrifft. Die altbyzantinischen Neumen des 9. und 10. Jahrhunderts und der folgenden Zeit geben keine bestimmten Tonhöhen oder Tonstufen, sondern nur Tonentfernungen an, sind also nur eine Intervallschrift; dagegen vermögen wir die mittelbyzantinischen Neumen, eine seit dem 13. Jahrhundert auftauchende, von der altbyzantinischen verschiedene Tonschrift, wohl zu entziffern. Eine neue, reformierte Notenschrift, die sogenannte neubyzantinische, brachte das 19. Jahrhundert; sie findet in der griechischen Kirche heute noch Verwendung. Professor Wagner gibt hiezu zahlreiche Notenbeispiele und auch Faksimiles; auch auf die 1909 erschienene Studie von Professor Riemann „Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert" mit ihren prächtigen photographischen Tafeln möchte ich bei dieser Gelegenheit hinweisen. Im vierten Kapitel werden uns „Die russischen und armenischen Neumen" vorgeführt. Die russischen Neumen bilden eine Abart der byzantischen und tragen kein unabhängiges Gepräge, wohl aber die armenischen (vgl. hiezu O. v. Riesemann „Die Notation des Alt-russischen Kirchengesanges", Leipzig, 1909, und Professor Wagner im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1910, S. 123 f.).

Das ist die vollständig neue Partie des Werkes. Nun folgen die zwar von der ersten Auflage her schon bekannten, ausgedehnten Kapitel über die lateinischen Neumen, aber in einer so durchgreifenden Revision und Neubearbeitung, daß wir überall auf den neuesten Standpunkt der Neumenforschung gestellt werden. Das gleiche ist bei dem letzten Teil des Werkes über den „Choralrhythmus" der Fall. Eine wiederholte Durchforschung der ältesten Neumendenkmäler hat dem Verfasser ganz neue Resultate ergeben, die nun hier eine eingehende Darstellung erfahren. Auch der kritischen Behandlung der rhythmischen Neumenerklärungen mit der fast ruhelos anwachsenden Literatur widmet der erfahrene Verfasser in ruhig sachlicher Abwägung von Grund und Gegengrund seine Gelehrsamkeit. So stellt sich denn die „Neumenkunde" — dank auch ihrer splendiden Ausstattung durch den Verlag — als ein Werk dar, wie wir weder in deutscher noch in fremdländischer Sprache eines besitzen, denn alle die großen Choralwerke, wie sie uns z. B. die Franzosen bieten, bauen sich auf anderen Gesichtspunkten als denen systematischer Behandlung auf. Hoffen wir, daß uns der fleißige Forscher den schwierigen III. Band, die Formenlehre, recht bald schenkt, damit das kostbare Werk die „Einführung in die gregorianischen Melodien" seinen krönenden Abschluß finde. Allen, die es mit dem Studium des Chorals ernst nehmen, wird die „Neumenkunde" ein unentbehrliches Werk sein, katholischen Kirchenmusikern wie akatholischen Gelehrten.

Staerk, Dom. Ant. O. S. B. *Les Manuscrits Latins du V_e—XIII_e siècle conservés à la bibliothèque impériale de St. Pétersburg.* I. und II. Band. Subskriptionspreis 80 ℳ, Verkaufspreis 110 ℳ. **St. Petersburg, Franz Krois, Fontanka 102.**

Abermals ein Monumentalwerk, das nur durch weitgehendste finanzielle Unterstützung hochmögender Gönner ermöglicht wird. Daß die kaiserliche Bibliothek in Petersburg so reich ist an kostbaren Kodizes erklärt sich daraus, daß sie dieselben um die Wende des 18. Jahrhunderts und anfangs des 19. Jahrhunderts aus verschiedenem fremden Besitz erworben hat, darunter die einzigartige Kollektion Dubrovski, welche aus der berühmten französischen Abtei Saint Germain-des Près stammt.

Im I. Band bietet der Herausgeber den bibliographisch-diplomatischen Teil der Handschriften und bringt ganz oder teilweise den Text derselben zum Abdruck nebst vierzig erläuternden Tafeln. Der II. Band enthält die eigentliche Sammlung; es sind nicht weniger als hundert autotypierte Nachbildungen in einer Vollkommenheit, wie sie nur die Technik der Gegenwart herzustellen imstande ist und wie sie auch kaum mehr überboten werden kann. Hier nun eröffnet sich allen einschlägigen Disziplinen reicher Gewinn und

die Paläographie und kunsthistorische Wissenschaft haben ein dankbares Arbeitsfeld; Patristik und Exegese und nicht in letzter Linie die liturgiegeschichtliche und choralwissenschaftliche Forschung erhalten teilweise neue Aufschlüsse. Freilich, ob dieselben so weittragend sein werden, wie der gelehrte Herausgeber im Vorwort zum II. Band (p. XVI) erwartet, muß die Zukunft lehren.

In uneigennütziger Weise hat P. Staerk O. S. B. das musikalische Moment P. Thibaut überlassen, der sich bereits früher durch sein Buch *„Origine byzantine de la notation neumatique et de l'Église latine"* (Paris 1907) bekannt gemacht hatte — allerdings ist seine Identifizierung byzantinischer und lateinischer Neumen hier nicht immer überzeugend — und der auch die neuen Dokumente in dem prächtig ausgestatteten Werk *„Monuments de la Notation Ekphonetique et Neumatique de l'Église"* verwertet. Daß hiebei natürlich nichtzuverlässige Dokumente mitunterlaufen und dem begeisterten Forscher unrichtige Schlußfolgerungen aufdrängen können, liegt auf der Hand. Ein Beispiel hiefür gibt Professor Wagner in einem interessanten Aufsatz unter dem Titel: „Ein wichtiger Fund zur Geschichte der Liturgie und des Chorals" (Cäcilienvereinsorgan 1912, S. 52). P. Thibaut hat sich verleiten lassen, den bei Staerk im I. Band p. 253–254 inhaltlich (aus der Hs. F. v. II Nr. 13) wiedergegebenen Brief des heiligen Hieronymus an den Papst Damasus († 384) *„Hieronymi epistola de lectione Psalmorum"* als bahnbrechend für unser Wissen um die liturgische und gesangliche Bewegung zur Zeit des heiligen Hieronymus zu bezeichnen. Nun stellt sich aber heraus, daß es sich hier nicht um eine wörtliche Anführung eines Briefes des heiligen Hieronymus, sondern um die Bearbeitung eines solchen handelt, daß die Quelle des St. Petersburger Zitates die längst als apokryph festgestellte *Epistola ad Paulam et Eustochiam de virtute psalmorum* ist, die als Nr. LI unter den Briefen des Hieronymus figuriert (*Migne Patr. lat. XXX*, 315 ff.), daß derjenige Satz, welcher die Ordnung der Psalmodie durch Hieronymus und die Existenz des römischen Antiphonars um 380 beweisen soll, sich nicht einmal in dieser Vorlage findet, sondern eine noch spätere Zutat ist. Ich erwähne dies hier deshalb, damit der Irrtum in liturgischen Werken nicht weiter greift; sind dies ja Dinge, die nicht das Werk selbst berühren, sondern nur seine Auslegung, die natürlich immer Irrtümern unterworfen bleibt.

Sieben lange Jahre hat der unermüdliche, gelehrte Benediktiner P. Staerk der Herausgabe der zwei Bände gewidmet; dafür gebührt ihm der aufrichtige Dank der Wissenschaft. Und die Überzeugung, daß das Prachtwerk ein *standard work* für die Forschung sein und bleiben wird, möge ihm der süße Lohn für seine Mühen sein.

Thibaut, J. B. *La Notation musicale, son origine, son évolution.* **St. Petersburg 1912.**

Der eben genannte unermüdliche Choralforscher Thibaut legt uns hier einen Vortrag vor, den er über die Anfänge und Entwicklung der Notation im kaiserlichen Konservatorium zu Petersburg am 24. Februar 1912 gehalten hat. Die Ausführungen werden durch 17 hervorragend schöne photographische Tafeln unterstützt und bieten für jeden Musikforscher ein reiches Feld der Belehrung.

Morin, D. Germain. *Les veritables origines la chant grégorien. A propos du livre de M. Gevaert „Les Origines du chant liturgique de l'Église latine". Abbaye de Maredsous. (IIIe Edition.)*

Diese Schrift erschien zum erstenmal vor ungefähr zwanzig Jahren in der *„Revue bénédictine"*. Maredsous 1890 (deutsche Ausgabe von P. Elsäßer, Paderborn 1892), als es galt, die gregorianische Tradition gegen Gevaert sicher zu stellen, der die Verdienste Gregors I. seinen späteren Nachfolgern Gregor II. oder Gregor III. zuteilte. Durch neue Funde unterstützt vermag die vorliegende dritte Ausgabe der verdienstvollen Schrift auch heute noch Gutes zu stiften.

Houdard, Georges. *Textes théoriques extraits des traités de musique de Hucbald, Odon, Gui et Aribon. Vade mecum de la Rhythmique Grégorienne des Xe et XIe siècles. Saint-Germain-en-Laye.* **Mirvault.** Preis 2 Fr.

Der Streit um den Rhythmus des gregorianischen Gesanges steht in der Gegenwart im Vordergrund des Interesses. Der Verfasser hat wiederholt in diesen Streit eingegriffen, besonders durch sein Buch *„Le rhytme du chant grégorien"* (Paris 1898/99), das allerdings eine ziemlich scharfe Ablehnung erfuhr. Nicht viel besser wird es dem Verfasser mit der vorliegenden Schrift und seiner am Schluß gegebenen *„Conclusion"* ergehen. Immerhin aber mag sie zur Orientierung in der Rhythmusfrage Interesse erwecken.

Johner, P. Dominikus, O. S. B. Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges. Dritte, umgearbeitete Ausgabe. Geb. 2 ℳ 80 ₰. Daraus separat: Kleine Choralschule. Geb. 1 ℳ 70 ₰. **Regensburg, Fr. Pustet.**

So oft „der Johner" in neuer Auflage erscheint, zeigt er ein reiches Maß von Verbesserungen und praktischen Neuerungen, die besonders unseren Chorregenten, Singschulen usw. zugute kommen, ganz abgesehen von jenen Neuerungen, die in den inzwischen erlassenen Verfügungen der römischen Behörden liegen, wie z. B. das Kapitel über die Psalmodie. Ich kann auf diese praktischen Einzelheiten hier nicht näher eingehen, ein Vergleich wird jeden von selbst davon überzeugen. Um nur immer einen Punkt zu nennen: in wie wenigen Choralschulen findet man — wenn man überhaupt in denselben darüber etwas findet — eine so klare, durch Beispiele erläuterte Darstellung der Rezitation wie hier S. 65 ff. Und so möchte ich denn das verdienstvolle Buch besonders für solche, die sich mit dem Choral eingehender beschäftigen wollen, aufs neue empfehlen, indem ich auf mein früheres Referat in der *Musica sacra* verweise.

Möhler, Dr.-Gauss, O. Kompendium der katholischen Kirchenmusik. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. **Ravensburg, F. Alber.** Preis gebd. 8 ℳ.

Die Verfasser haben es verstanden in sorgfältiger Prüfung und Verwertung in ihrem Kompendium alles niederzulegen, was für den Kirchenmusiker von Interesse und Bedeutung sein kann, so daß er in demselben für die gewöhnlichen Verhältnisse und Bedürfnisse einen sicheren Führer besitzt. Die in verhältnismäßig rascher Zeit notwendig gewordene zweite Auflage ist wohl der beste Beweis, daß das Buch sich schon viele Freunde erworben hat und es ist zu erwarten, daß sich dieselben in Zukunft noch mehren werden.

Ries, Johann. Einführung in die lateinische Kirchensprache (IX. Bändchen der Sammlung Kirchenmusik). **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis geb. 1 ℳ.

Dem Bearbeiter einer Grammatik der lateinischen Kirchensprache müssen drei unentbehrliche Eigenschaften zur Verfügung stehen: er muß erstens Philologe, zweitens Kirchenlateiner, drittens Liturgiker sein. Wenn man die wenigen Lehrbücher der lateinischen Kirchensprache, die wir bis jetzt besitzen, unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, so sieht man, daß ihren Bearbeitern fast in allen Fällen die eine oder andere dieser Qualitäten fehlte, am meisten wohl die erste, indem fast alle diese Bücher zwar Geistliche, aber nicht philologisch geschulte Fachmänner zu Verfassern haben, ein Umstand, der sich fast bis zur Evidenz in denselben bemerkbar macht. Professor Ries, der Bearbeiter des vorliegenden Bändchens, scheint nun alle diese geforderten Eigenschaften zu besitzen. Schon bei der ersten Lektion tritt uns der erfahrene, prakrische Fachmann entgegen, der nach der neuen Unterrichtsmethode gleich mit der leichteren zweiten Deklination beginnt und die erste dann folgen läßt. Daß der Verfasser auch in der Liturgie sich wohl auskennt, zeigen uns die einzelnen Kapitel zum Übersetzen, deren Texte fast durchwegs aus Missale und Brevier stammen. Vielleicht kann eine Neuauflage in diesem Punkte noch ein weiteres tun und besonders die Texte des Graduale noch mehr wie bisher einarbeiten. Es berührt sympathisch, daß der Verfasser nicht eine umfangreiche Grammatik mit prätentiösem Titel, mit unnötigen und schwierigen Stoff geschrieben hat, sondern ein prägnantes Büchlein, welches „dazu bestimmt ist, so viele Kenntnisse in dieser Sprache zu vermitteln, daß mit Hilfe einer Übersetzung ein Verständnis des lateinischen Textes erreicht werden kann“. Eine Übersetzung aus dem Deutschen ins Lateinische schließt Professor Ries prinzipiell als unnötig und zu schwierig aus und damit mag er im Vergleich zu den anderen Grammatiken das Richtige getroffen haben. So dürfte die obige „Einführung in die lateinische Kirchensprache“ die beste sein, die wir bisher besitzen und sich sicherlich bald die Interessentenkreise wie Lehrerseminare, Kirchenmusikschulen, Frauenklöster usw. erobern.

Officium Defunctorum. Styria, Graz. Preis 1 ℳ.

Dieses *Officium Defunctorum* gibt in schönem Druck und handlichem Format die römische Originalausgabe in Choralnoten und Choralschlüsseln wieder.

Weinmann, Karl. Das Totenoffizium mit Messe und Begräbnisritus nach der *Editio Vaticana.* Ausgabe mit Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Rubriken und ausgesetzten Psalmen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis in Leinwandband 1 ℳ 70 ₰.

Der Untertitel zeigt bereits, was dieses Totenoffizium will. Seinen Hauptzweck — sagt das Vorwort — sieht das Büchlein in den „ausgesetzten Psalmen“, welche größeren Kommunitäten (Priesterseminaren, Ordenshäusern usw.) sowie ungeübten Sängern einen einheitlichen und fließenden Psalmengesang ermöglichen sollen, es ist also eine modernisierte Ausgabe für den praktischen Gebrauch.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1913. 28. Jahrgang. Preis gebd. 2 ℳ, in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt) 2 ℳ. **Leipzig, Max Hesse.**

Was der Musiker braucht — allerdings nicht der Kirchenmusiker —, kann er in dem bekannten Kalender suchen und finden.

2. Kompositionen (ausserdeutscher Komponisten)

Yon, P. Al. *Missa in G* für Sopran, Tenor und Baß mit Orgel. **New York, G. Schirmer.** Preis 75 Cents.

Das Titelblatt offenbart die Tendenz. Das *Motu proprio* soll den Weg weisen. Und schon der erste Takt mit der lückenlos aufsteigenden Skala zeigt das Bestreben einem Palestrina zu folgen, dessen Stil im *Motu proprio* obenan steht. Daß aber der palestrinensische Geist nicht erfaßt ist, sehen wir an dem unpalestrinensischen und unnatürlichen Beginnen, die Skalenbewegung über den Hexachord hinaufzuführen und an der scharfen Reibe mit der großen Septime, dem Leitton, zur Umkehr zu wenden. Die Wahl einer dreizeiligen Partitur für die drei Stimmen der französischen Besetzung, der große Allabreve-Takt etc. bilden Kontaktmomente mit dem Palestrinastil, Kontaktmomente rein äußerer Natur. Der Geist ist ein ganz moderner und — mir will dünken — ein nicht immer einwandfreier. Kann ich der Fanfare, die das *Credo* mit einem schneidenden Orgel-Unisono einleitet und der Trauermarsch-Einleitung, die dem *Crucifixus* vorangeht, den nötigen Ernst abgewinnen, so vermag ich an den scharfkantigen Walzerrhythmen, die schon im *Kyrie* auftreten und lange Spalten der Partitur füllen, keinen Geschmack zu finden. Dieser Eindruck verdirbt mir die Freude an der impulsiven Harmonik, die stellenweise mit elementarer Macht die diatonischen Absichten des Komponisten durchbricht.

Yon, P. Al. *Missa „Hosanna Filio David“* für Sopran, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung. **New York, G. Ricordi & Co.** Preis 75 Cents.

Neuitalienische Melodik in scharf markiertem Liedstil! Dazu eine archaisierende Harmonik mit diatonischer Tendenz. Wer in dieser das Heil der Kirchenmusik erblickt, müßte vorliegende Messe des hervorragenden Amerikaners für das Urbild der Kirchlichkeit erklären, zumal ein Choralmotiv ihre Adern durchrollt. Und doch finden wir Deutsche und Cäcilianer, die wir aus dem Urquell der palestrinensischen Polyphonie getrunken, eine Rennersche Litanei trotz aller Chromatik zehnmal ernster und kirchlicher als dieses *Kyrie,* dieses *Gloria,* dieses *Benedictus.* Alle polyphonen Bestrebungen, alle melodisch-rhythmischen Retuschierungsversuche vermögen das Verderben nicht aufzuhalten, das aus dem ausgeprägten Walzerrhythmus entsteht. Ja, die harmonische Armut verschärft nur den Konflikt, da sie den Kontakt mit dem Walzergenre nur noch inniger gestaltet.

— — *Ave verum* für drei Männerstimmen mit Orgelbegleitung. **New York, G. Schirmer.** Preis 15 Cents.

Die überwältigende Steigerung des *„Fluxit aqua et sanguine“* imponiert mir. Sie bekundet die Macht moderner Harmonik, die, nach Lisztschem Rezept lange verhalten, hier überzeugend durchbricht. Dagegen kann ich viel anderes an der Motette nicht gustieren.

— — *Ecce Sacerdos Magnus* für vier Männerstimmen. **New York, G. Schirmer.** Preis 75 ₰.

Diese Komposition zeigt uns, wohin der Kurs geht, der durch den französischen Impressionismus und die mit ihm konspirierende Choral-Diatonik führt! Es ist Unnatur, was uns hier entgegentritt. Selbst zu dem altniederländischen Schluß von der Sexte aus kehrt man wieder zurück. Und zwischen den herben, ungenießbaren Harmonien bricht mitunter ein ausgelassener Geist durch in banalen Liedallüren, denen in gewohnter Weise das Wort zum Opfer fällt.

cres-ce-re / in(!)pleben / su - - - - am   Glo - ri - a / di - e - bus

und ähnliche Akzentvergewaltigungen kehren immer! Soweit ich die Verhältnisse kenne, ist Deutschland und die cäcilianische Peripherie für derlei impressionistische Geschmacklosigkeiten noch nicht reif.

Fleuret, Don. *Inviolata. Prose à 3 vox vocules.* **Lyon, Janin Frères.** Partitur 2 Fr., Stimmen à 40 Cent.

Der Franzose offenbart sich in verkehrter Akzentuierung des Lateins. Es darf uns deshalb das *intégra* und *fulgída* wie so manches andere nicht wundern. Im übrigen ist mir die Prose nicht ganz unsympathisch und ich möchte sie trotz aller nationalen Eigenheiten auch in unseren Kirchen hören, wenn nicht die Orgelbegleitung schließlich in öde Klavierhackerei ausartete.

Gastoué, A. *Missa Paschalis* für gemischten Chor (Alt ad lib.) und Orgel. **Paris, Bureau d'Edition de la Schola Cantorum.**

Ich achte die *Schola Cantorum.* Sie spiegelt César Francks Geist wieder. Ihre dem Regensburger Palestrinismus parallel laufenden kirchenmusikalischen Bestrebungen haben zu einem wesentlich verschiedenen Resultate geführt. Das sieht man an der vorliegenden Messe. Ein überzeugender Ernst ist ihr auf die Stirne gedrückt. Sie operiert mit dem III. Ton in dem ein wenig an Tinels Lourdes-Messe gemahnenden *Kyrie,* greift aber im *Gloria* harmonisch weit aus und steigert, von der intendierten Objektivität heraustretend, im *„Jesu Christe“* den Ausdruck zu grandioser Wucht. Spart auch die Chromatik nicht und weiß mit kontrapunktischen Mitteln gut umzugehen, wie der Mittelsatz des *Kyrie* und der *Gloria*-Schluß ganz besonders dartun. Und doch kann ich mich angesichts dieser aus fertigen Choralmotiven zusammengezimmerten Messe nicht sonderlich erwärmen. Mir dünkt, ein weniger nach Zwangsmotiven arbeitender künstlerischer Vollerguß könnte überzeugender wirken und tiefer erfassen. Es ist durchaus nicht zu befürchten, daß dieser eigenartige Stil die französischen Landesgrenzen durchbrechen könnte zu einer Invasion in deutsche Gaue.

P. Griesbacher

Für die zahlreichen und herzlichen Glückwünsche von verehrten Mitarbeitern, lieben Freunden, Bekannten und ehemaligen Schülern, die der Redaktion zum heiligen Weihnachtsfest und zum Jahreswechsel zugegangen, bitte ich auf diesem Wege meinen ergebensten Dank und herzlichste Erwiderung entgegennehmen zu wollen: Omnia bona faustaque pro 1913!

Karl Weinmann

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik
46. Jahrg. ∵ 1913 ∵
Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg
2. Heft Februar

Oratio dominicalis et Salutatio angelica

Pa-ter no-ster, * qui es in coe-lis, sanc-ti-fi-cé-tur no-men tu-um. Advé-ni-at re-gnum tu-um:

fi-at vo-lúntas tu-a, si-cut in coe-lo et in terra. Pa-nem nostrum quo-ti-di-ánum da nobis

hó-di-e: et di-mít-te no-bis dé-bi-ta no-stra, si-cut et nos di-mít-ti-mus de-bi-tó-ri-bus

no-stris. Et ne nos in-dú-cas in ten-ta-ti-ó-nem: sed lí-be-ra nos a ma-lo. Amen.

A-ve Ma-rí-a, * grá-ti-a ple-na, Dó-mi-nus te-cum: be-ne-díc-ta tu in mu-li-é-ri-bus,

et be-ne-díc-tus fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus. Sancta Ma-rí-a, Ma-ter De-i, o-ra pro no-bis

pec-ca-tó-ri-bus, nunc et in ho-ra mor-tis no-strae. A - men.





Verwilderung und Rückschritt in der Musik unserer Tage

Von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo, N.-Y.



Es treibt die Kunst in neuester Zeit mehr und mehr die eigenartigsten Blüten. Tonkombinationen und Harmoniefortschreitungen, welche früher als Folge und Kenn-zeichen von Ungeschick galten, oder welche auf unser Ohr als peinliche Mißkläng wirkten oder höchstens schnell und vorübergehend bei zufälligem Zusammentreffen fre geführter Stimmen vorkamen, werden jetzt vielfach absichtlich gesucht, gehäuft, systematisc gepflegt, ganzen Sätzen und Stücken als Motive, Themen und Grundlage gegeben; tech-nische Methoden, die man bisher als das erste unbeholfene Tasten der in halbbarbarische Anfängen befindlichen Mehrstimmigkeit und als längst überwundenen Standpunkt ansah wie das Hucbaldsche Quarten- und Quintenorganum, werden von neuem hervorgeho und angewandt. Auch Musiker von keineswegs altfränkischem Kunstempfinden traue beim Anblick dieser Erzeugnisse kaum ihren Augen. Solche Werke — und das ist da Befremdendste und Bedenklichste an der Sache — werden nicht nur gedruckt und ver-öffentlicht, sondern von bedeutenden Zeitschriften ernst genommen, als Fortschritts- un Entwicklungsmomente den Lesern vorgelegt, von großen Konzertanstalten in verschiedene Ländern aufgeführt.

Auch dem Kirchenmusiker kann die neue Geschmacksrichtung nicht gleichgülti sein, denn zu keiner Zeit vermochte die Kirchenmusik sich der Einwirkung der sie um gebenden Kunstpraxis völlig zu entziehen. Ich möchte deshalb den Lesern einige Bei spiele der neuen Tonmerkwürdigkeiten — und Häßlichkeiten, und zwar in Noten vor führen; denn man muß sie sehen und hören, beschreiben lassen sie sich vielfach kaum Es sind Beispiele, die mir in letzter Zeit ungesucht unter die Finger kamen oder dere ich mich noch aus Zeitschriften erinnerte und die ich wieder hervorsuchte. Der Lese wird so imstande sein, sich selbst die Frage zu beantworten, ob wir uns in einer gesunde Musikentwicklung befinden, ob nicht vielmehr eine Verwilderung und, trotz aller staunens-werten Ausführungstechnik, ein Rückschritt zu halbbarbarischen und chaotischen Zu-ständen im Anzuge ist.

Soeben ist die amerikanische Ausgabe des neuen Piernéschen Oratoriums: „Der heilige Franziskus von Assisi" erschienen. Gabriel Pierné ist Dirigent der *Associatio des Concerts-Colonne* in Paris und Autor des auch in Deutschland bekannten Chorwerke „Kinderkreuzzug". „Der heilige Franziskus" erlebte seine Uraufführung letzten Frühlin in Paris und nun ist er für Augsburg, Dortmund, Rotterdam, Nürnberg, Dresden, Wien und Leipzig angekündigt.

Der Berichterstatter der angesehenen Zeitschrift der französischen Abteilung der Internationalen Musikgesellschaft S. I. M. schreibt nach der Pariser Première: „Das Oratorium ist vom musikalischen Standpunkt aus ein köstliches Werk voll Frische, Ein-fachheit und Innigkeit. Selten hat Pierné tiefer empfunden und eindringlichere Akzente gefunden. . . . Man jauchzte ihm zu: und dies ist nur billig. Ohne Pretension, ohne eitle Künstelei hat er ein aufrichtiges, findiges und feines Werk geschrieben."

Was erblickt man nun gleich auf der ersten Seite dieses Piernéschen Werkes? Vorerst eine vier Takte lang reperkutierte leere Quinte, darauf:





Diese Stelle wird sogleich wiederholt und kommt im Verlauf der ersten Nummer in gleicher Gestalt oder in Oktaven verdoppelt und in anderer Tonart noch viermal vor.

Die so ungescheut ihr Unwesen treibenden Quintenparallelen werden bald von Quartenfolgen abgelöst, einmal während siebzehn Takte wie folgt:



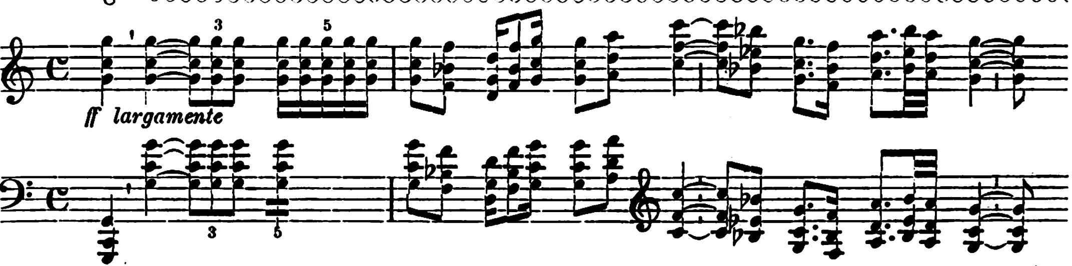
Dazwischen regen sich in dieser Nummer manche melodisch frische, anziehende Anläufe; leider wird aber fast alles harmonisch getrübt durch fortwährende Dissonanzen, musikalische und unmusikalische; selten folgen ein paar reine Dreiklänge aufeinander. Wenn es sich hier um hochgespannte Leidenschaft handelte, würde man es einigermaßen verstehen; doch es soll hier die Heiterkeit der jugendlichen Freunde des Franziskus geschildert werden. Dieses unaufhörliche und meistens zwecklose Herumwühlen in abstrusen Dissonanzen zieht sich leider durch das ganze Oratorium hindurch.

Die zweite Nummer (die Verlobung mit der Armut), welche nach dem Urteil des Pariser Berichterstatters vielleicht die stärksten Seiten der Partitur enthält, bringt uns gleich zu Anfang wieder zweimal Quartenklänge:



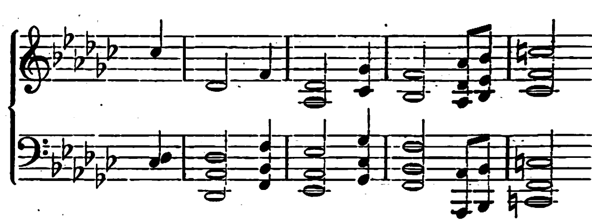
Die Stelle kehrt bei der Sterbeszene am Schlusse des Werkes wieder.

Kurz vor der letzteren vereinigt der „Sonnengesang" Quarten-, Quinten- und Oktavenfolgen:



Wer hätte es sich träumen lassen, daß wir im 20. Jahrhundert zu den ungeschlachten Zusammenklängen des Hucbaldschen Organums zurückkehren würden? Den ganzen Sonnenhymnus vertont Pierné in solchen Organalorchestersätzen abwechselnd mit einem dieselben Themen verwertenden Sologesang ohne Begleitung; letzterer trägt, wie die Pariser Kritik richtig hervorhebt, melodisch und tonartlich gregorianische Charakterzüge. Nicht uninteressant dürfte es sein, zu konstatieren, daß, während Pierné als Ausdrucks-

mittel für den wundervollen Erguß des seraphischen Dichters Organalharmonien wählt, Richard Strauß in seinem letzten dramatischen Werk gerade die Organaltechnik benützt, um das Unmusikalische in Jourdains Wesen zu zeichnen:



Wer von beiden dürfte wohl das Hucbaldsche Kunstmittel (?) richtiger bewertet haben?

Die Quinten-, Quarten-, Oktavenfolgen sind in Piernés Werk zur wahren Manie geworden, auf Schritt und Tritt begegnet man ihnen in irgend einer Form. Hier noch einige Beispiele. Die Nr. 6 (Tod des heiligen Franziskus) wird folgendermaßen eingeleitet:

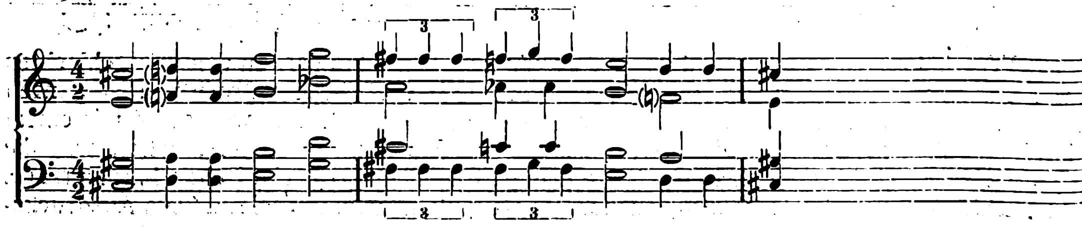


Vorstehendes wird sogleich in einer Transposition wiederholt. Bald darauf erklingt nur selten unterbrochen sechs Seiten lang in verschiedenen Tonarten nachstehendes quinten- und oktavenhaltige Sätzchen:

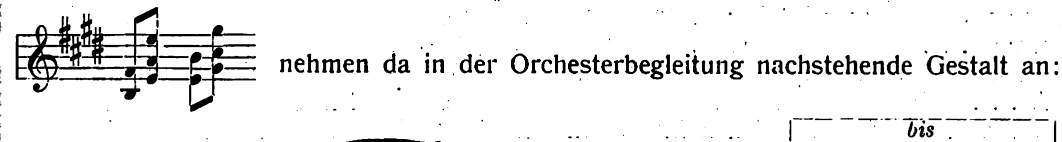


Das Ganze tritt später nochmals in die Erscheinung.

Der Chor singt die Sache einmal ganz unverblümt so:



Auch die Vogelwelt scheint an der fixen Idee zu leiden; die Quarten- und Quintenklänge



nehmen da in der Orchesterbegleitung nachstehende Gestalt an:



So geht es an zwei Stellen je neunzehn Takte voran.

In Nr. 4 (Die Stigmata) sind die Singstimmen symphonisch behandelt, indem sie einen wesentlichen Teil des Orchestergewebes bilden. Der Chor singt ohne Text und mit geschlossenen Lippen; er ergeht sich in Harmonien wie die folgenden:



Natürlich fehlt im „Franziskus" der in der neufranzösischen Schule beliebte *Tritonus* nicht. Ob er verhältnismäßig ebenso oft vorkommt wie z. B. in Debussys Lied: *„Harmonie du soir"*, habe ich nicht näher untersucht. Wohl nicht. Dort nämlich kommt die Wendung:



mit oder ohne Anlauf und in verschiedenen Formen und Tonarten nicht weniger als zwanzigmal vor.

Was die Melodie im Sologesange betrifft, so ist sie bei Pierné ohne Reiz und Formschönheit; es ist vielfach ein deklamatorisches Herumschwirren in geschraubten Wendungen und wenig natürlichen Intervallen. Und doch könnte Pierné dies alles anders machen: davon kann man sich überzeugen, wenn man auch nur sein Op. 7, das melodisch, rhythmisch und harmonisch reizende (auch oft als Violoncellsolo gehörte) Lied, *(Sérénade) „Au sein des nuits tout dort"*, in Betracht zieht.

Es mag die Kirchenmusiker interessieren zu vernehmen, daß die neufranzösische Schule ihre Eigenheiten vom gregorianischen Gesang herleitet. „Des Franzosen Ohr," sagt z. B. der bekannte Musikschriftsteller Louis Laloy (S. I. M. 1907, Nr. 1), „ist von Jugend auf an die Wendungen der gregorianischen Melodie gewöhnt. . . . Die französische Musik, wenn sie weder Beethoven, noch Wagner, noch den Italienern nachahmt, verfügt denn auch über eine Mannigfaltigkeit von Modi, welche den andern Ländern Europas, Rußland ausgenommen, nicht bekannt ist. . . . Um nun die Harmonie den den gregorianischen Modi eigenen Tonleitern anzupassen, die ohne Leitton, oder ohne reine Quinte sind, muß man sie umgestalten: man muß ihren ewigen von der Dominante oder der Unterdominante zur Tonika pendelnden Kadenzen entsagen, die den Italienern, ja, trotz aller Kunstgriffe, mit denen sie dieselben umgeben, auch den Deutschen so teuer sind, mögen letztere Brahms, Wagner oder R. Strauß heißen; man muß neue Kombinationen suchen verwickeltere Akkorde, freiere Verkettungen, welche fähig sind, der Melodie in ihren noch so unerwarteten Launen zu folgen. Daher denn die angebliche Raffiniertheit unserer französischen Komponisten, eines Fauré, eines Debussy, eines Ravel: daher all die Septimen und Nonen und Quintenfolgen und all die scheinbaren Dissonanzen, welche das unvoreingenommene Ohr als süßeste Zusammenklänge entgegennimmt, sind sie ja der natürliche Ausdruck eines vom Durvorurteil befreiten Gedankens. Ferner hat auf unsere Musik auch die dem gregorianischen Gesang eigene freie Rhythmik ihre Wirkung ausgeübt. Ein Bach, ein Beethoven, ein Schubert, ein Schumann und selbst ein Liszt oder ein Wagner wechselt nicht gern den einmal gewählten Takt. . . . Die

Franzosen dagegen . . . haben immer neue Rhythmen gesucht: das Wechselspiel von Takten zu drei und zwei Zeiten, Takte zu fünf oder sieben Zeiten, Phrasen mit ungleichen Gliedern. . . . Ohne den gregorianischen Gesang hätten wir auch nicht die so genaue und ausdrucksvolle Anpassung der Musik an die Worte im Drama und im modernen Lied. . . . Die Melodie hört auf die Regeln des gregorianischen Gesanges, sie steigt und fällt, indem sie der natürlichen Intonation der Worte folgt. . . . Diese neue Gesangsform (denn man findet davon keine systematische Anwendung vor Debussy) beherrscht uns heute in solchem Grade, daß jede in regelmäßigem Rhythmus geschriebene Melodie uns konventionell vorkommt. Es ist dies aber eine spät ersprossene frische Blüte auf dem alten gregorianischen Baume."

Ob wohl die gregorianischen Komponisten, falls sie die Kunstvorgänge auf diesem Erdenrund erfahren, sich dieser Nachblüte von Herzen freuen?

Auch andere Länder als Frankreich haben ihre sogenannte junge Schule, welche die früher begangenen Wege verläßt. Ungarn z. B. hat einen Bartok und einen Kodaly, welche beide als Professoren an der Akademie in Budapest wirken. Dem Aufsatz (*„La jeune école hongroise"* in der großen Zeitschrift S. I. M. 1911, Nr. 11) eines ungarischen Musikschriftstellers zufolge stellen ihre Kompositionen Vorwärtsbemühungen der fortschreitenden Musik dar und es werden in denselben seitens der Magyaren die Keime einer langerhofften Nationalkunst erblickt. Man traut aber den eigenen Augen nicht beim Betrachten des mitgeteilten Stückes von Bartok, in welchem unausgesetzt Klangungeheuerlichkeiten wie die folgenden unser Ohr beleidigen:



In der Tat, es wird hier (wie der Gewährsmann, und zwar ohne zu tadeln, bezüglich dieser Jungungaren selbst hervorhebt) „mit dem Klangmaterial experimentiert, ganz unbekümmert um jenes unmittelbare Wohlgefallen, das rein ästhetischer Natur ist und dem die bisherigen Komponisten sich so lange unterworfen haben".

Und was geschieht auf deutschem Boden? Auch da schreibt ein Arnold Schönberg Stellen wie die folgenden (aus Klavierstücke Op. 11):





Wie kann man nur solche Kakophonien ernst nehmen und in denselben weiß Gott was für tiefe Harmoniebeziehungen entdecken? Und Schönberg hat letzthin eine Harmonielehre herausgegeben, schart Schüler um sich, findet ergebene Anhänger, die seine Werke im Konzert ... öffentlich aufführen! „Neuland in jeder Beziehung zeigt uns hier Schönberg," schreibt ein wohlwollender Rezensent des Op. II in der sehr angesehenen Zeitschrift ‚Die Musik'; „und dieser Umstand macht es der Kritik so schwer, dieser Erscheinung gerecht zu werden." Allerdings! Aber wie könnte man sich über eine ablehnende Kritik verwundern, wenn selbst der Rezensent, die Preisgabe der Tonalität seitens Schönbergs erwähnend, schreiben muß: „Die Folge davon ist das Fehlen eines jeglichen Melos im alten Sinne. Dadurch, daß jede Stimme, ohne Rücksicht auf die zu gleicher Zeit erklingende zweite, selbständig ihren Weg geht, weil nichts vorhanden ist, was man eine harmonische Unterlage oder Verbindung nennt, gewinnt es den Anschein, als herrsche hier eine vollständige Anarchie in bezug auf Harmonie und Stimmführung. Dies kommt aber nur daher, weil wir an Schönberg den Maßstab früherer Zeiten anlegen, ohne zu bedenken, daß dieser Komponist sich seine Kunst aus sich selbst heraus geschaffen hat und eben deshalb, weil er die Einwirkung früherer Komponisten auf sein Schaffen überwunden hat, aus sich selbst heraus verstanden werden will und kann."

Es gäbe also, der soeben vernommenen Schlußbemerkung zufolge, keine objektive Schönheit und alles, was es auch sei, wäre schließlich richtig und schön: man braucht ja nur jede Eingebung seiner Geschmacklosigkeit oder seines Unvermögens als Richtschnur aufzustellen und dann zu erklären, man habe sich genau daran gehalten.

Unsern Exkurs in das Gebiet der Dissonanz möge ein Beispiel aus der Feder keines geringeren als Richard Strauß beenden. In seiner letzten dramatischen Schöpfung „Ariadne auf Naxos", die kürzlich in Stuttgart ihre Uraufführung hatte, begleitet er das Auftreten des Bacchus mit diesen Tonfolgen:



Eine geschickte Instrumentation vermag allerdings manche Härte zu vertuschen, hier jedoch, falls die Stimmen überhaupt zu Gehör gebracht werden, kann der Zusammenklang wohl nur ein Mißklang sein.

Auf eine Umfrage der „Allgem. Musikzeitung", worin die eigentliche Bedeutung von R. Strauß für die musikalische Fortentwicklung nach Wagner und Liszt liege, antwortet Dr. Hugo Riemann, daß nach seiner Überzeugung eine musikalische Fortentwicklung nach Wagner und Liszt nicht nachweisbar ist, daß wir uns vielmehr zur Zeit in einem Stadium krankhafter und krampfhafter Experimente befinden, den Mangel gesunder Potenz zu verschleiern.

Hermann Bischoff meint, an die Stelle des „Helden" aus der Wagnerschen und Lisztschen Zeit trete nun der Seltsame, der Nervenmensch, dessen Magnetnadel nicht ganz richtig zeigt und der dadurch in ein schiefes Verhältnis zur Umwelt gerät. Er sei der „problematische", der moderne Mensch, den die Werke von Strauß spiegeln.

Gedanken über Gesangunterricht

Von E. Pichler, Präfekt, Passau

(Schluß)

Im Unterrichte hat also der Gesanglehrer der Stimmuskelschulung ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. Diese Stimmuskelschulung braucht und darf auch wieder nicht als Sonderfach betrachtet werden, sondern geschieht am besten im Gesange. Also auch keine Zeitverschwendung. Der Lehrer hat hier beim Einfachsten anzufangen. Der Ton *g* ist allen Kindern leicht erreichbar, und da er zugleich mit dem *G*-Schlüssel in innigem Zusammenhange steht, auch empfehlenswert als Ausgangspunkt des Unterrichtes. Diese erste Stufe des Unterrichtes ist nun einige Zeit festzuhalten. Je mehr Übungen der Lehrer an die Tafel schreibt, desto größer der Erfolg, desto mehr erweckt er bei den Schülern das Gefühl, daß sie etwas von diesem Unterrichte profitieren. Der Lehrer kann auf dieser Stufe die verschiedenen leichteren Taktarten verwenden und erklären und soll, wohlgemerkt, die Atmungszeichen nicht vergessen.

In langsamem Vorwärtsschreiten übt er dann die Schüler auch in anderen Tönen. Die Ausführung des Programms ist nicht Sache dieser Zeilen, die bloß die Möglichkeit der Verkettung von Atmungsunterricht, Stimmbildung und Ausbildung des Ansatzrohres dartun sollen.

Solange diese Stimmbildung, mit der naturgemäß die Treffübungen in innigem Zusammenhange stehen, nicht vollendet ist, darf und soll der Gesanglehrer eine Trennung der Schüler nicht vornehmen, außer er bildet eine Parallelklasse für besser begabte Schüler, doch möge er sich auch durch deren bessere Gaben nicht hinwegtäuschen lassen über die Notwendigkeit einer gediegenen Stimmbildung. Wenigstens zwei volle Stunden soll der Gesanglehrer seinen Schülern widmen, wenn er die Stimmschulung erfolgreich durchführen will. Kein Violinspieler, kein Klavierspieler darf sich mit einer viertelstündigen Übungszeit zufrieden geben, wenn er etwas erreichen will. Was für die Instrumentalisten gilt, dasselbe hat Geltung für die Sänger. Wo wenig gesät wird, da fällt auch die Ernte schlecht aus.

Zu diesem Punkte schreibt Guttmann in seinem Buche „Gymnastik der Stimme": „Wenn es erwünscht ist, den Umfang einer Stimme etwas auszudehnen, besonders die Richtung nach oben, dann ist für den Schüler die einzige Art dies zu tun, die, daß er die Anzahl der Töne, die er leicht hervorbringen kann, zum ausschließlichen Gegenstand seines Studiums macht, um diese Töne allein durch die richtige Methode zu kultivieren. Nur auf diese Art werden die Stimmbänder allmählich vermehrte Elastizität, Ausdehnung und Schwingungskraft erlangen, Eigenschaften, die die wesentliche Bedingung zur Bildung hoher Töne sind.

Wenn der Lehrer versäumt, den natürlichen Umfang der Stimme zu prüfen, wenn er im Gegenteil von Anfang an sich bemüht, ohne jede vorhergehende Übung der leicht hervorzubringenden Töne den Umfang der Stimme nach oben mit Gewalt auszudehnen, dann ist der Ruin der Stimme sicher. Kein Forcieren ist zulässig bei den Übungen; es ist ein Irrtum, vorauszusetzen, daß irgend etwas durch Beeilung des Unterrichtes gewonnen werden könne. Die Stimmorgane können nur Schritt für Schritt dahin gebracht werden, die gewünschten Resultate hervorzubringen." So Guttmann. Damit ist auch der neuerlich versuchten Einführung einer Akkordalgesangmethode ein unzweideutiges Urteil gesprochen.

Eine wichtige Forderung für all diese Übungen ist das Pianosingen. Das Schreien wirkt stark auf das Gehör, so daß ein rektifizierender Instrumentalton nicht mehr gehört wird. Dieser Instrumentalton sollte sich überhaupt nicht zu oft hören lassen. Im Anfange, zum Legen der Grundsteine, läßt er sich nicht entbehren, dann aber muß der Gesanglehrer die Denkarbeit der Schüler fördern. Das erfordert anfangs Geduld, lohnt sich aber reichlich. Die Erfahrung lehrt, daß Gesangschüler, denen alles vor- oder

mitgespielt wird, lange oder überhaupt nicht selbständig singen lernen. Das Pianosingen ist sodann notwendig, weil eben die Stimmuskeln die Arbeit noch nicht leisten können, die ihnen das Forte auferlegt.

Bezüglich der Unterrichtsmethoden muß entschieden dem Gesangunterricht nach Noten der Vorzug gegeben werden. Fichtner führt in seiner „Reform des Schulgesangunterrichts" verschiedene Gründe dafür an. Sicherlich sind die Ziffer- und Tonwertmethoden nur Schablonen. Soll der Schüler die Buchstaben mit freier Hand machen, so weiß er sich nicht mehr zu helfen. Schablone ist es auch, wenn man in Gesangschulen und Tafeln Terzen-, Quarten-, Quintengänge in parallelen Linien nacheinander ab- und aufwärts führt. Solche Übungen legen bei den Schülern alle Denkarbeit lahm. Die Übungen müssen alle Regelmäßigkeit der Intervallenfolge strengstens vermeiden, wenn sie ihren Zweck voll erfüllen sollen.

III. Ausbildung des Ansatzrohres

Unter Ansatzrohr verstehen wir die oberhalb des Kehlkopfes gelegenen Teile: Rachen- Mund- und Nasenhöhle. Dieser Teil hat, wie das Schallrohr der Trompete, die Aufgabe, den Primärton der Stimmbänder, der an sich sehr schwach ist, zu verstärken. Diese Verstärkung ist eine zweifache: durch die Brustresonanz und die Kopfresonanz. Soll diese beiderseitige Resonanz zur vollen Geltung kommen, so muß im Gesangunterrichte das gefordert werden, was die Resonanzmöglichkeit fördert, gerade Haltung der Schüler und Tiefatmung, und alles hintangehalten werden, was irgend eine ungewöhnliche Spannung der Resonatoren hervorrufen würde, vor allem das Fortesingen, das Schreien. Es ist also ein vollständig verfehlter Standpunkt, wenn ein Chorregent sich sagt: „Ich habe eine große Kirche zu versehen, meine Schüler müssen kräftige Stimmen erhalten, drum müssen sie schon zu Beginn des Unterrichtes kräftig singen." Er wird sich am Ende enttäuscht sehen. Darum muß im Interesse der Resonanzausbildung der Gesanglehrer beim ersten Gesangkurse das Pianosingen strengstens verlangen, ein Moment, das er gewiß auch leicht seinen Gesangübungen einverleiben kann. Kurt Hoche sagt in seinem Buche „Die Quintessenz des Kunstgesangunterrichtes": „Die Erzielung eines ideal schönen, von fehlerhaften Beiklängen freien und dem Kehlkopfe fessellos entströmenden Tones innerhalb des gesamten Stimmumfanges, dem gleichzeitig die größte Tragfähigkeit bei starker Kraftentfaltung sowie beim zartesten Piano, also in jeder Tonstärke eignet, das ist die Aufgabe, die sich der Tonbildner zu stellen hat."

Kein Gesanglehrer aber soll glauben, daß er starke, tragfähige Stimmen im Fortegesang heranziehe, solche Stimmen klingen rauh und matt, ein bedeutender musikalischer Effekt läßt sich mit solchen Stimmen nicht erzielen. „Piano" muß im Gesangunterrichte die Losung heißen und zwar so lange, bis sich die Tragfähigkeit der Stimme in ihrem ganzen Umfange zeigt, das wird wohl die Zeit eines Jahres in Anspruch nehmen.

Aber noch aus einem anderen Grunde ist dieses Piano notwendig. Wir reden gerne von schönen Stimmen. Was ist denn eine schöne Stimme, wer hat sie? Die schöne Stimme besteht nicht in erster Linie in der Kraft, sondern im Wohlklange der gesungenen Vokale, in richtiger Vokalisation. Wer es versteht, einem Vokale die ganze Fülle des Wohlklanges zu geben, dessen Stimme wird allgemein als schön bezeichnet.

Die Entstehung der Vokale wird in folgender Weise erklärt: Jeder menschliche Stimmton hat seine für jeden Menschen eigentümlichen Obertöne, welche die Klangfarbe verursachen. Wir sind aber auch imstande, einem jeden Ton besondere Färbungen zu verleihen, wodurch er den Eindruck des Selbstlautunterschiedes erhält. Helmholtz hat nachgewiesen, daß bei jedem Selbstlaut, dem Grundton der menschlichen Stimme, nicht bloß dessen gewöhnliche Obertöne beigemischt sind, sondern auch noch ein Ton von ganz bestimmter musikalischer Höhe, der mit jenem Grundtone keine nähere Verwandtschaft hat. Dieser Ton hat eine ganz bestimmte Schwingungszahl, die nicht wie die der Obertöne wechselt, sondern bei allen Grundtönen genau dieselbe bleibt, so lange der Selbstlaut und dessen hellere oder dunklere Klangfarbe sich nicht ändert. So erhält jeder Selbstlaut seine ihm eigentümliche Schwingungszahl, seinen erzeugenden Bestimmungston, den Mundton. (Peltzer.)



Bei Absingung eines Vokals ist also unsere Mundhöhle auf einen gewissen Eigenton abgestimmt: bei U auf *f*, bei O auf *b'*, bei A auf *b''*, Ö auf *cis'''* usf. (nach Helmholtz). Tritt nun zu dem Mundtone des Vokals der Kehlton mit seinen Obertönen, so wird der Mundton durch den gleichen Oberton des Kehltons verstärkt. Je vollkommener nun die Mundhöhle auf den entsprechenden Vokalton eingestellt ist, desto erfolgreicher wird die Verschmelzung des Vokaltons mit dem Oberton vor sich gehen, desto klarer und schöner tritt der Vokal zutage. Daraus resultiert die Notwendigkeit der Erziehung zur guten, idealen Vokalisation.

Jede Vokalformbildung setzt aber gewisse Spannungsverhältnisse der Mundhöhle voraus. Die Spannungsverhältnisse der Mundhöhle müssen sich nach den Spannungsverhältnissen der Stimmbänder richten. Ist die Spannung der Stimmbänder eine große, so muß auch die Mundhöhlenspannung eine bedeutende sein und umgekehrt. Wir brauchen dafür keine Beweise, jeder fühlt an sich selbst, wie schwierig es ist, in hoher Stimmlage den Vokal in gleicher Reinheit zu geben wie in Mittellage. Die Muskelspannungen steigern sich eben immer im gleichen Verhältnisse. Muskeln, die auf diese Arbeit nicht vorbereitet sind, werden sie darum auch nur ganz unvollkommen ausführen, hier liegt der Keim der vielfach schlechten Aussprache auf den Chören, der schlechtklingenden Stimmen, der ungleichen Aussprache der Vokale.

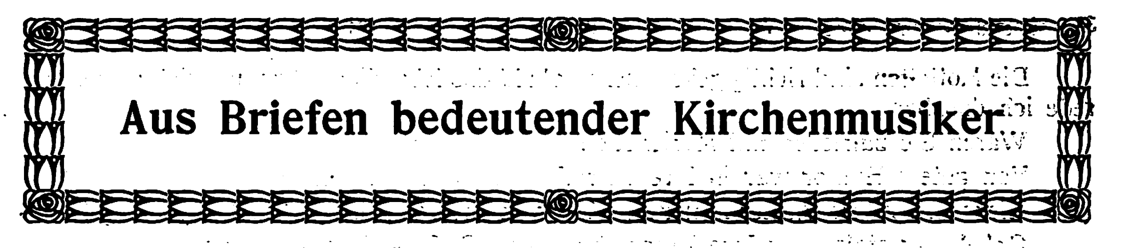
Soll nun hierin eine Besserung eintreten, so muß die Vokalschulung schon frühzeitig eintreten, sie muß dem Abc des Gesangunterrichtes einverleibt werden. Die Vokalübung muß schon mit den ersten Notenübungen Hand in Hand gehen, wenn die Schüler eine gediegene Vokalisation erreichen sollen. Die Eitzsche Gesangmethode hat nach dieser Seite einen Vorzug, wenn es sich auch aus bereits erwähnten Gründen nicht empfiehlt, Vokalschablonen zu schaffen. Es wird vielmehr sich verlohnen, zuerst die einzelnen Vokale, dann zwei nächstverwandte in Abwechslung miteinander, schließlich alle in buntem Durcheinander als Texte zu den selbstverfaßten Gesangübungen zu nehmen. Bei diesen Vokalübungen braucht die Übung der Konsonanten nicht vernachlässigt werden. Sie kann ganz gut mit der Vokalübung verbunden werden und ist sogar zu empfehlen.

Da es sich hier wieder um ungewöhnte Muskelspannungen handelt, so ergibt sich von selbst wieder die Forderung des Pianosingens. Ganz allmählich müssen die Muskeln an diese Arbeit gewöhnt, keine Überanstrengung, keine zu große Aufgabe darf ihnen gestellt werden. Erst, wenn der Lehrer sich überzeugt hat, daß die Schüler in allen Lagen eine gediegene Vokalisation beherrschen, dann mag er den Glanz dieser Stimmen im Forte erproben. Er wird mit Freude und Stolz sich sagen: „Was ich für unmöglich gehalten, ist erreicht.“ Ein Chor, dessen Sänger so gebildet sind, wird sich einen Ruf schaffen; denn nicht in erster Linie die Zahl der Sänger, sondern ihre Ausbildung ist maßgebend für die Gediegenheit des Chores.

Damit sind die Grundzüge einer anzustrebenden Gesangmethode gegeben. Mag es sein, daß nun dieses oder jenes hier angeführte Moment dort und da nicht recht verstanden werden will, mag vielleicht das eine oder andere mißverständlich sein, der Grundzug der ganzen Idee wird sicherlich klar sein, daß Gesanglehrer und Chorregenten bei Heranbildung neuer Gesangkräfte eine möglichst gleichmäßige Ausbildung aller Schüler anzustreben haben, indem sie langsam vorwärtsschreitend ihr besonderes Augenmerk richten auf tüchtige Stimmbildung ihrer Schüler. Die Mittel und Wege dazu sind genügend angegeben.

Möchte doch endlich einmal unser Gesangunterricht alle die notwendigen Momente in sich fassen. Erst wenn dies der Fall ist, dürfen wir uns wieder einen entschiedenen Aufschwung im ganzen Gesangwesen erwarten, erst wenn eine tüchtige Schulung unserer Sänger Platz greift, dürfen wir wieder auf liebevolle Begeisterung für Kunst- und Volkslied hoffen.





Aus Briefen bedeutender Kirchenmusiker.

Carl Greith an F. X. Witt

Verehrter, lieber Freund!

Die gepriesene Messe ist mit Ihrem Briefe angekommen. — Mit Ende dieser Woche hoffe die Messe Ihnen zurücksenden zu können; nach erstmaliger nur kursorischer Durchsicht sind mir außer dem Schluße des *Gloria,* der mir wie eine Halbkadenz lautet, nur Kleinigkeiten aufgefallen, die ich versuchen werde, anders darzustellen. Ein Hauptbedenken erregt mir der Bourdon 16', oder dann die stellenweise tiefe Lage der Orgel trotz demselben. Ist der Bourdon 16' so gebaut, wie er es sein soll, so würde manches zu dumpf und pelzig lauten. Bei der verschiedenen Mensur eines und desselben Registers, die sich nach der Größe der Kirche zu richten hat, läßt sich über Registrirung genaues niemals sagen. Der richtige Geschmack und ein feines Ohr haben die allgemein gehaltenen Andeutungen zu interpretiren. —

Außer Ihrer Messe liegen mir vor „Marienlieder" v. Zangl, leider auch deutsche Gesänge v. m. Vater, der diese trotz m. Abrathens will drucken lassen, und nicht einsieht, daß er keine Ader für Kirchenmusik hat.

Domkapellmeister aus Mainz war auch zwei volle Tage mit dem Manuskripte seines Diöcesangesangbuches hier ... Es wurde tüchtig gearbeitet, an einem Nachmittage 5 volle Stunden.

Hr. Manzer mit einem Ordensgeistlichen traf mich nicht; die 4 Wochen in den Bergen und Gletschern der Urschwietz haben mir manchen Besuch entrissen.

Die Ihnen versprochene Messe ist fertig bis an das *Gloria.* Das Christkind soll sie Ihnen bescheeren.

Haben Sie in Beziehung auf diese Messe Grund, die Singstimmen auf 2 Linien zu wünschen? Da würde der Satz des Textes halber etwas komplizirt.

Die mitfolgenden Blätter enthalten für uns beide ein peinliches Räthsel; für Sie des Inhaltes wegen, für mich, weil ich nicht weiß, ob Gott mir noch so viele Monate od. gar Jahre schenkt die Herausgabe der beiden Messen zu erleben. Wie wäre es, wenn die Fliegenden sagten, daß sie zu erwarten seien?

Sagen Sie einstweilen Hrn. Meilinger nichts davon. — Die ministerielle Instruktion für den Chordirektor der St. Michaels-Hofkirche ist m. unumstößlichen Überzeugung nach von Hrn. Professor Dr. Schafhäutl gemacht, der über die Regensburger Bestrebungen nicht gut zu sprechen ist. Die Antwort, die das Balde-Comité erhalten, habe ich persönlich aus dem Munde des Hrn. Professors hören müssen. Es ist wahr, man hört bei St. Michael von bewährten Meistern oft recht unbewährtes. Der Chordirektor ist in dieser Angelegenheit der unschuldigste Mensch: er darf nicht, der Professor lauert in der Ecke. —

Ich habe der Messe in meinem früheren Brief darum den Vorzug nicht gegeben, weil das Können mit dem achtungswerthen Wollen zu sehr kontrastirte, und in Folge dessen die Arbeit mir den Eindruck des Anspruchsvollen zurückließ. Die von mir vorgezogene Messe ist schlicht, einfach, anspruchslos, zwei-, drei- od. 4-stimmig gleich gut verwendbar; wenn man so sagen will, — sie ist tugendhaft, ohne in Versuchung gerathen zu sein.

Anfang August wurde anläßlich der Anwesenheit des Hrn. Prof. Mutzl aus Straubing Ihre Lucienmesse gegeben. Das spricht für die Messe: sie wird mit jeder Aufführung wärmer, gewinnt mehr u. mehr Verehrer.

Feierlicher, festtäglicher wirkt die in *C* schon; die Wärme der Lucienmesse aber hat sie nicht; am wenigsten sagt mir das *Agnus* mit dem *Dona* zu. —

Die Mottetten sind richtig gekommen; sobald das lebendige Hören möglich geworden, rede ich darüber.

Waren Sie zufrieden mit Marienbad?

Von gutem Humor war in Ihrem Briefe keine Spur zu finden.

Hier werden Ihre Blätter in neuester Zeit von unseren principiellen Antipoden gelesen.

Onkel war stolz über Ihre Besprechung des *C. G.* — Nächstens mehr.

Der präsumtive Geistl. Rath hat viel zu thun.

Meine liebe Frau empfiehlt sich und ist entschloßen, mich trotz ihrer Verehrung für Sie auch kommenden Frühling allein nach Regensburg ziehen zu lassen. Grimm's Schwester hat gegen mein Solo protestirt; doch es bleibt dabei.

Ihr

St. Gallen, d. 20. Okt. 1868. Carl Greith.

Verehrter Freund!

Heute früh hat sich das Grab über den Leichnahm unseres lieben Vaters geschlossen. Ich muß erst erfahren, ob es wahr, daß die Zeit Alles mildere. Die näheren Umstände des plötzl. Todes außer dem Hause sind aber so tragisch, daß sie einen Stachel fortwährend zurücklassen werden. Ich habe in diesen Tagen so viel darüber denken, und reden müßen, daß ich gerne — schweige.

Die letzte Ehre ist dem Seligen in großartiger Weise erwiesen, die Pflicht für ihn hebt erst recht an; auch Sie werden ihm ein *Memento* schenken. —

Bis m. dienstlichen Verhältnisse, die einer Sichtung erheischen, aufs Neue geordnet sein werden, gibt es doppelt und dreifach zu thun. Ich kann daher nicht versprechen, die zu glossierende Messe innerh. einem Monat zurückzusenden. Ich kann und darf es nicht.

Wenn ich sagte, meine *F*-Messe sei die erste und letzte dieser Art, so meinte ich das in Bezug auf eine 4-stimmige Messe, die auch dreistimmig soll gegeben werden können.

Entweder — oder —, habe ich zu schreiben mir vorgenommen, niemals mehr: so oder auch anders.

Ich werde eine 4-st. Instr. Messe, die mit Ausnahme des *Credo* schon vor Jahresfrist fertig war, vor Frühjahr einem Verleger anbieten. —

Ueber die gehabten Hoffnungen auf Frühjahr und Herbst läßt sich gar nicht reden. Es ist dermalen Alles im Schweben. Gott befohlen!

Ihr

Am 4. Januar 1869. Carl Greith.

Lieber Freund!

Nach Empfang Ihres Briefes gieng ich zu Bülow, der aber unsichtbar. Sobald ich ihn gesehen, od. sonst Nachrichten über Musikalisches erhalten haben werde, sollen Sie's erfahren. Heute Abend *C*-moll v. Beethoven, Morgen Abend die Zauberflöte.

Nr. 4 der *Mus. sacra* hier gesehen. Sie werden Schfh. zwar nicht bessern, dieses Petrefakt von Eigensinn, der niemanden eine eigene Meinung verzeiht. Der Sache aber muß und wird Ihr Auftretten nützen. Ich gratulire.

Ihr Wunsch hat aus m. Zeilen wie es scheint eine Regensburger Fahrt herausgelesen. Eine solche nehme ich mir für kommenden August vor, und sèhe keine Abhaltungen voraus. Jetzt aber muß ich vorziehen, die Freude des Wiedersehens hier zu haben.

Herzliche Grüße von uns Allen. Nachdem die Besuche vorüber, werde Morgen Ihre *Missa Pia* noch fertig glossiren.

Ihr

München, d. 14. April 1869. Carolus.
Prannerstraße 24/3.



Lieber Freund!

Ueber Besetzung der Hofprediger-Stelle erfahre ich verläßig:

1. Döllinger habe maaßgebenden Einfluß. 2. Derselbe habe vorgeschlagen, die Candidaten zu Probepredigten einzuladen (Unkatholische Sitte!) 3. Ein Hr. Dr. Trost bewerbe sich. 4. Ein Bewerber hat s. Candidatur schon zurückgezogen.

Nach einer Version wäre Bülow definitif fort, nach anderer hätte er nur einen Urlaub auf 3 Monate angetretten.

Von Rom aus sind an die Bischöfe Schreiben versendet mit der Bitte um Correspondenten für eine Kirchenmusik-Zeitung *„Il Palestrina“*. —

Ich glaube, der Erfolg des Festes in Regensburg wird Ihnen mehr als die Cur Gesundheit geben. Sie haben Feuer in die Welt gebracht, und wie brennt es schon — unauslöschlich! *Addio!*

Ihr

St. Gallen, d. 16. Aug. 69. C. Grth.

Lieber Freund!

Damit ich nicht Alles vergeße, schreibe ich das dem aus Rom wieder in München Eingetroffenen schon jetzt, da Sie noch nicht einmal Ultramontaner geworden.

1. Angriffe auf m. Messe in *D* gedenke ich so probat auszuhalten, wie lebenslängl. Zuchthaus, — das ist ja menschenmöglich.

2. Ein Leitartikel in Nr. 1. 1870 — Umschau — in Habert's Zeitschrift ist noch nicht gewiß, ob der Palestrina unserer Zeit schon da sei od. ob wir (als ächte Juden!) den Messias erst noch zu erwarten haben. Dann läßt d. Artikel in Umschreibung erkennen, daß dieser Palestrina vielleicht schon in Rom sei, u. zwar in d. Person Lizt's, dessen Namen er aber nicht nennt, sondern sich nur mit Hinweisung auf den Talar begnügt. Diese Prognose bringt mich darauf Ihnen zu sagen, wie peinlich mir war, diesen Abbé in Ihrer *Musica sacra* so portirt zu sehen. Ich glaube in m. Gefühle nicht allein zu stehen; von diesem Manne erwarte ich kein Heil für unsere Bestrebungen, von dessen Stande — der ein Neutrum ist, noch weniger. Wenn ein deutscher Kaiser die Ruhe in Gott in spanisch. Klostereinsamkeit sucht, — so ist das Größe des Geistes. Legt aber eine alte Jungfer Gelübde ab, die nicht mehr freiwilliger Natur sind; geht eine solche ins Kloster, so ist das entweder gekränkter Ehrgeitz, od. Sucht nach dem Strahlenkranze der Gottseligkeit. Für die Halbheit des Abbé habe ich absolut kein Verständniß, für dessen Neutralität noch weniger, für seine Bahnen gar keines. Schon oft fragte ich mich: Ist dieser Abbé Endziel od. nur Mittel zum Zweck? Politisch sein — klug sein — ist in Handel und Wandel dieses Erdentreibens erlaubt, sogar nothwendig. Aber mit Maaß! Das sind so meine Gedanken.

3. Sie schreiben, Nr. 3 der Flg. Blätter werde mir nicht behagen. Warum Sie das meinen, ist mir nicht klar. Soll ich dennoch etwas sagen, so habe ich die Ansicht, daß die Festberichte jetzt endlich zu Ende sein könnten. Des Guten zu viel ist monoton. —

4. Mein Orgelbuch ist fertig; Exemplare werden nach Ihrer Andeutung an Könen und Schmidt abgehen, sobald der Buchbinder mit Heften fertig.

5. Referat über ..... liegt bei. Sie werden es einsehen, es ist so besser. Es gibt nun einmal Leute, deren Bescheidenheit so unverschämt ist, so anmaßend, so zudringlich, so infallibel, daß ein wahres Wort sie revolutionär macht.

6. In Nr. 1 der Flgd. Blätter 1870, pag. 4 der Geschäftsordnung steht nach der 5. von d. Referenten zu beantwortenden Fragen die Bemerkung:

> „Selbstverständlich unterbleibt die Bekanntgabe des Namens aller Referenten, wenn nur Einer sie nicht will.“

Nr. 4 der Flgd. Blätter hält diese Praxis nicht ein, und man weiß in der That nicht, was der Stern bedeuten soll: den Weisen mit dem Stern, den Sterngelehrten oder Sternenwirth.

7. Mit dem Herrn, der Sie ersucht, Ihr kritisches Messer zum Scheerenschleifer zu tragen, bin ich sehr einverstanden.

Im Oktober winkt die Möglichkeit, uns zu sehen. Aufrichtig ergeben

Ihr

C. Greith.

Liturgisches

1. Die Namen-Jesu-Messe

Große und innige Freude hat unser Herz durchdrungen, als wir am heiligen Weihnachtsfeste im Geiste den in der armen Krippe begrüßen durften, der uns die Fülle der Gnade gebracht und das Heil verdient hat. Wir haben seine Armut, seine Niedrigkeit gesehen, aber auch seine Göttlichkeit im Lichte des Glaubens erkannt; ihm haben wir uns geweiht, seinem Dienste uns verbunden: für ihn leben wir, für ihn denken, für ihn arbeiten wir, für ihn sterben wir. Wird uns da nicht vor allem lieb und wertvoll sein jener Name, der ihm von seinem himmlischen Vater selbst gegeben worden, jener Name, von dem geschrieben steht: „Es ist kein anderer Name unter dem Himmel den Menschen gegeben, durch den wir das Heil erlangen müssen“ (Apg. 4, 12)? Ja, der Name Jesus verbürgt unser ewiges Heil; deshalb soll er unsere Gedanken durchdringen, unser Gemüt erheben, unseren Willen heiligen und kräftigen; deshalb feiern wir diesen Namen über alle Namen und bringen ihm an seinem Feste mit der heiligen Kirche in zündender Liebe und seliger Freude unsere Huldigung dar beim heiligen Meßopfer, dessen Gesänge den Träger dieses Himmel und Erde erfüllenden Namens lobpreisen und verherrlichen.

Introitus: *In nomine Jesu omne genu flectatur:* Im Namen Jesu soll jedes Knie sich beugen — *coelestium, terrestrium et infernorum:* der Himmlischen, der Irdischen und Unterirdischen — *et omnis lingua confiteatur:* und jede Zunge bekenne — *quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris:* daß der Herr Jesus Christus in der Herrlichkeit Gottes des Vaters ist. Gott Vater hat seinem Sohne die Herrschaft gegeben über jegliche Kreatur: Himmel, Erde und Hölle müssen ihn als ihren allmächtigen Herrn anerkennen. Den Himmlischen ist er Gott, der Wunderbare, der Starke; den Irdischen Erlöser, Fürst des Friedens, Vater der Zukunft; den Unterirdischen der Gerechte, der Allheilige: Namen, die alle sich im Namen Jesu vereinigen. Gott Vater wollte seinen vielgeliebten Sohn in demselben Grade erhöhen, in welchem sich dieser in den Geheimnissen der Menschwerdung und des Todes sich verdemütigt hatte; so verlieh er ihm selbst den Namen über alle Namen; und weil der Sohn seinen himmlischen Vater unendlich verherrlicht hatte, erhielt er auch von ihm die Herrlichkeit zu seiner Rechten. So ist sein Name gesetzt über alle Kreatur und wir singen ihm im Psalme das freudige Jubellied: *Domine Dominus noster:* Herr, unser Herr — *quam admirabile est nomen tuum in universa terra:* wie wunderbar ist dein Name auf der ganzen Erde! Ja, auf der ganzen Erde: In diesem Namen verkündeten die Apostel und verkünden noch immer die Diener des Herrn, vor allem die Missionäre, die heilbringende Lehre des Gottessohnes, die die Wunderkraft seines Namens hinleuchten läßt über den ganzen Erdkreis.

Graduale: *Salvos fac nos, Domine Deus noster:* Hilf uns, Herr, unser Gott — *et congrega nos de nationibus:* und sammle uns aus den Völkern — *ut confiteamur nomini sancto tuo:* auf daß wir lobsingen deinen heiligen Namen — *et gloriemur in gloria tua:* und uns rühmen in deinem Lobe. Psalm 105, dessen Vers 47 hier als Responsorium verwendet ist, stammt wohl aus der Zeit der babylonischen Gefangenschaft Israels; der Vers enthält die Bitte um Befreiung aus der Knechtschaft der Heidenvölker und Zurückführung ins Land der Väter, damit Israel dort den Namen seines Gottes ungehindert lobpreisen könne. Unser Flehen geht dahin, Gott möge uns vor allem Volke, vor allen Menschen bewahren, die dem Unglauben oder der Glaubensgleichgültigkeit ergeben sind, daß wir nicht wankend werden und ohne Aufhören den Namen dessen preisen, der uns das Heil gebracht, der unser Vater, unser Erlöser ist, wie der Gradualvers sagt: *Tu, Domine, pater noster, et redemptor noster:* Du, Herr, unser Vater und unser Erlöser — *a saeculo nomen tuum:* von Ewigkeit ist dein Name. — Im Allelujavers kann sich der fromme Sänger, dessen heiliger Beruf es ist das Lob des Namens Gottes zu verkünden, selbst zum Lobe des heiligsten der Namen aufmuntern und sich mit der gesamten Menschheit aller Zeiten und Orte zu diesem Lobpreis vereinigen: *Laudem Domini loquetur os meum:* Das Lob des Herrn soll verkünden mein Mund — *et benedicat omnis caro nomen sanctum ejus:* und preisen alles Fleisch seinen heiligen Namen.

Offertorium: *Confitebor tibi, Domine Deus meus in toto corde meo:* Lobpreisen will ich dich, Herr, mein Gott, aus meinem ganzen Herzen — *et glorificabo nomen tuum in aeternum:* und verherrlichen deinen Namen ewiglich — *quoniam tu Domine, suavis et mitis es:* denn du, o Herr, bist lieb und milde — *et multae misericordiae omnibus invocantibus te, alleluia:* und reich an Erbarmung für alle, die dich anrufen, Alleluja. „Dein Name, o Jesus, ist uns lieb und milde geworden durch das Opfer, das du für uns in Liebe gebracht; er leuchtet uns als Morgenstern der Güte und großer Erbarmung ins Herz hinein; Friedensbotschaft verkündet er und wir erinnern uns seiner und preisen ihn beim Friedensopfer am Altare, durch das er allen, die ihn anrufen, Rettung, Trost und Seligkeit ist.“

Communio: *Omnes gentes, quascumque fecisti, venient, et adorabunt coram te, Domine:* Alle Völker, die immer du geschaffen, werden kommen und anbeten vor dir, o Herr — *et glorificabunt nomen tuum:* und werden verherrlichen deinen Namen — *quoniam magnus es tu, et faciens mirabilia:* denn groß bist du und wundertätig — *tu es Deus solus, alleluia:* du bist Gott allein, Alleluja. Gottes Sohn kam in diese Welt zur Rettung aller Völker; er sandte seine Apostel, seinen Namen zu predigen jeglicher Kreatur.

Nun flammt er schon über allen Völkern als Leuchte der Wahrheit, allen ist er Mittel des Heiles, allen Nahrung zum ewigen Leben. Deshalb sollen alle, die von der Süßigkeit und Kraft dieses Namens verkostet haben, kommen und ihm dankend zujubeln und seine Macht und Größe verherrlichen; es sollen auch alle, die die Herrlichkeit und Wundermacht dieses Namens noch nicht erfahren und erkannt haben, herzugeführt werden, damit sie den kennen lernen, der diesen geheimnisreichen Namen trägt, und sich seines überreichen Erbarmens rühmen können.

2. Am Feste Mariä Lichtmeß

Vor Schluß des Weihnachtsfestkreises führt uns die heilige Kirche nochmals zum göttlichen Kinde, damit wir vereint mit ihr in tiefgläubiger Anbetung und freudigem Lobpreise gleichsam Abschied nähmen von der Kindheit des Heilandes; denn gar bald tritt er uns im Mannesalter entgegen als Lehrer und Vollbringer der verheißenen Erlösung. Es ist die Erinnerungsfeier an die Darstellung Jesu im Tempel, durch die wir nochmals zum Erscheinen vor ihm eingeladen werden. Diese Festfeier trägt in den liturgischen Büchern den Namen Mariä Reinigung *(Purificatio B. M. V.)*, hält aber die Darstellung Jesu als Hauptmoment durchgehend fest.

Das göttliche Kind erscheint im Tempel auf den Armen seiner Mutter, durch die es seinem himmlischen Vater dargestellt, aufgeopfert werden will als williges und vollkommenes Opfer für die Sünden der Menschen. So hat uns der Heiland schon als Kind Barmherzigkeit gezeigt und uns in den Abgrund seiner Huld und Liebe für uns armselige Menschen blicken lassen; dafür gebührt ihm von unserer Seite Lob und Dank, soweit sein Name reicht, bis an die Grenzen der Erde; dazu fordert uns auf:

Der Introitus: *Suscepimus, Deus, misericordiam tuam in medio templi tui:* Wir empfingen, o Gott, deine Barmherzigkeit inmitte deines Tempels — *secundum nomen tuum, Deus, ita et laus tua in fines terrae:* wie dein Name, o Gott, so dringt dein Lob bis an die Grenzen der Erde — *justitia plena est dextera tua:* voll Gerechtigkeit ist deine Rechte. — Den Vers, der sich auf die Größe und wunderbare Macht des Herrn, die sich im Sionstempel zeigte, bezieht, können wir auf die Kirche deuten, welcher der Herr in vorzüglicher Weise seine Macht und Größe geoffenbart hat, vor allem durch seinen Sohn: *Magnus Dominus et laudabilis nimis:* Groß ist der Herr und würdig jeglichen Lobes — *in civitate Dei nostri, in monte sancto eius:* in der Stadt unseres Gottes, auf seinem heiligen Berge. —

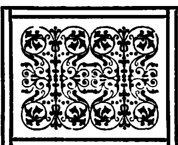
Das Graduale wiederholt im ersten Teile die Introitusantiphon, während der zweite Teil hinweist auf die Vorherverkündigungen der Propheten über die Offenbarung des Messias und auf deren genaue Erfüllung: *Sicut audivimus, ita et vidimus in civitate Dei nostri, in monte sancto eius* — Wie wir es vernommen haben, so auch haben wir es gesehen in der Stadt unseres Gottes, auf seinem heiligen Berge. Das Graduale gibt gleichsam Antwort auf die Epistel, welche das Erscheinen des Heilands verkündet, und zeigt die vollzogene Tatsache dieses Erscheinens im Allelujavers, der zugleich überleitet zum Evangelium, welches die historische Tatsache ausführlich erzählt. Der Allelujavers lautet: *Senex puerum portabat:* der Greis (Simeon) trug das Kind — *puer autem senem regebat:* das Kind aber (als Gott) führte den Greis (in den Tempel).

Die Antiphon zum Offertorium entnimmt die Kirche dem 44. Psalme: *Diffusa est gratia in labiis tuis:* Ausgegossen ist Anmut auf deine Lippen — *propterea benedixit te Deus in aeternum, et in saeculum saeculi:* darum hat dich Gott gesegnet ewiglich. Psalm 44 ist ein messianischer Psalm; er weist hin auf das künftige und ewig herrliche Königtum des Messias, der durch die Anmut seiner Worte, durch die Kraft und Schönheit seiner Lehre sich auch wirklich ein geistiges Königtum stiftete, auf welches Simeon in seinem vom Geiste Gottes eingegebenen Lobgesang geheimnisvoll hindeutet. Simeon hatte die Verheißung, daß er nicht sterben werde, bis er den Heiland geschaut, den Trost Israels, das Licht der Völker: *Responsum accepit Simeon a Spiritu Sancto, non visurum se mortem, nisi videret Christum Domini:* Es erhielt Simeon die Offenbarung vom Heiligen Geiste, daß er den Tod nicht schauen werde, bis er den Gesalbten des Herrn gesehen.

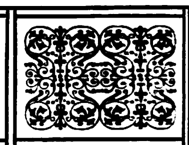
Dieser Hinweis des Communioverses auf das Glück Simeons legt uns nahe, daß wir eines viel höheren Glückes teilhaftig werden können; denn Simeon empfing den Heiland auf seinen Armen, wir aber nehmen ihn in der heiligen Kommunion in unser Herz auf und werden den ewigen Tod nicht schauen, wenn wir das unter der Brotsgestalt verborgene göttliche Kind stets würdig empfangen: es ist uns das Unterpfand der zukünftigen Herrlichkeit.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß S. D. S.





P. Gerhard Gietmann S. J. †



Nach bescheiden einfacher Leichenfeier schloß sich am 14. November 1912 auf dem kleinen Friedhof der deutschen Jesuiten zu Valkenburg (Holländisch Limburg) das Grab über einen Mann, der auch Freunden der kirchlichen Tonkunst nicht unbekannt ist, P. Gerhard Gietmann S. J.,[1]) den am 11. November eine tückische Krankheit (Speiseröhrenkrebs), die er fünf Vierteljahre mit unversiegbarer Seelenruhe und Geduld getragen, aus dem Leben rief.

Gerhard Gietmann erblickte das Licht der Welt am 21. Mai 1845 zu Birten bei Xanten am Niederrhein. Die Studien der unteren Gymnasialklassen machte er privatim unter der Anleitung seines ältern Bruders; dann bezog er das bischöfliche Konvikt zu Gaesdonck bei Goch und machte mit ausgezeichnetem Erfolg die Reifeprüfung in Münster. Er soll damals (erwähnen wir es hier, später fand er keine Gelegenheit mehr, es zu zeigen) ein ausgezeichneter Mathematiker gewesen sein. An der Akademie von Münster begann er hierauf die Vorbereitung auf den Priesterberuf. Doch folgte er bald schon einer innern Stimme, die ihn zum Ordensstand hinzog, und trat am 2. Oktober 1864 auf der nahen Friedrichsburg ins Noviziat der Jesuiten ein. Er wurde und blieb bis zum letzten Atemzug ein wahrhafter und ganzer Sohn des heiligen Ignatius. Nach dem Noviziat schickten ihn die Obern wieder zur Akademie zu besonderer Ausbildung in den klassischen Sprachen; er erhielt beim Abschluß dieser Studien die staatliche *facultas docendi*. Hier in Münster war es auch, wo ihn mit den bekannten Dichtern W. Kreiten und J. B. Diel ein anregendes Zusammenarbeiten verband: oft riefen ihn die beiden als gestrengen Musenrichter über ihre Geisteserzeugnisse herbei. Nun folgten die philosophischen Studienjahre zunächst in Maria-Laach am idyllischen See. Auch hier fand sich bald ein literarischer Kreis zusammen, der an schulfreien Tagen auf schwankenden Kahn seine Sitzungen hielt. Der jäh ausbrechende Sturm der Jesuitenvertreibung jagte sie bald auseinander und brachte unsern jungen Philosophen zunächst nach Blijenbeek im nördlichen Teil des holländischen Limburg. Nach Vollendung der philosophischen Studien kam er für einige Jahre nach Feldkirch als Klassenlehrer, darauf zum Studium der Theologie nach Ditton Hall bei Liverpool in England. Von seinem Fleiße und Interesse für die exegetische Wissenschaft zeugt das hier nebenbei geschriebene Erstlingswerk über die hebräische Metrik. Nach dem im Orden üblichen sog. dritten Probejahr, das den schönen asketischen Abschluß der Gesamtausbildung jedes Jesuitenpaters bildet, finden wir Gietmann ununterbrochene 27 Jahre lang im Amt des Lehrers der klassischen Sprachen, der Ästhetik und Poetik zuerst in Wynandsrade bei Valkenburg, hierauf in Exaten bei Roermond in Holland, nebenbei auch lange Jahre als Studienvorstand. Hier hatte er, freilich nur bei einem bescheidenen Zuhörerkreis, Gelegenheit, seine Anlage für Sprachwissenschaft, für feinsinniges Kunstverständnis zu üben und auszubilden, die in seinen Werken hervorleuchten. Sein beharrlicher Fleiß und Trieb, die Zeit gewissenhaft und für andere nützlich zu verwenden, ermöglichte es ihm, nebenher seine an Zahl und Umfang nicht geringen, an Wert hohen Werke auf verschiedenen Gebieten zu schaffen. Da er ein feines, klassisches Latein sprach und schrieb, unterzog er sich der Mühe, zwei wichtige Werke, P. Schneemanns Werk über die Gnadenfrage und P. Kleutgens Buch über die rechte Unterrichtsmethode, ins Lateinische zu übersetzen. Dann taten es ihm die Meisterwerke der Dichterfürsten an, die er tief, originell, feinsinnig auffaßte und beleuchtete. (S. Die göttliche Komödie und ihr Dichter Dante Alighieri 1885; Beatrice, Geist und Kern der Danteschen Dichtungen 1889; Parzival, Faust, Job 1887; Ein Gralbuch 1889.) Für das exegetische Sammelwerk *Cursus Sacrae Scripturae* kommentierte er 1890 den Prediger und das Hohelied. Mit seinem Ordensgenossen P. Sörensen ging er dann an das große Werk der Kunstlehre, von welchem er selber vier Bände verfaßte: I. Allgemeine Ästhetik, II. Poetik und Mimik, III. Musikästhetik, V. Ästhetik der Baukunst. Die ersten drei sind es zunächst, welche uns Musiker interessieren. Die allgemeine Ästhetik entwickelt uns den Begriff des Schönen synthetisch in sechs Sätzen. „Die Schönheit ist die strahlende Vollkommenheit eines Dinges" und spezialisiert: „Die Schönheit im allgemeinen ist die lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit, die Schönheit für uns Menschen aber und die Kunstschönheit die in sinnlicher Form lichtvoll erscheinende Wahrheit oder Vollkommenheit." In dieser Definition liegt ausgedrückt, daß die Schönheit Formalobjekt des Erkenntnisvermögens (für das Erkenntnisvermögen gleichsam aus dem Objekte geschnitten oder bereitet) ist; das Erkenntnisvermögen erkennt ein Ding als strahlend vollkommen und findet darin seine Befriedigung. Diese Theorie steht einerseits dem extremen Idealismus J. Jungmanns (Ästhetik Seite 34), andrerseits der Gefühlstheorie der modernen Ästhetiker, eines Schasler, Vischer u. a. gegenüber. Jungmann (und mit ihm Costa-Rossetti und Kleutgen) sagt: „Nur das geistige ist Träger der eigentlichen Schönheit; das sinnliche (besonders die Farben) ist nur schön durch seine Symbolik (z. B. das Lichtvolle ist Symbol des geistig Hellen, Lichtvollen und dadurch schön). Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen."

Die modernen Ästhetiker sehen die Schönheit als eigentlichen und formalen Gegenstand des Gefühlsvermögens, welches sie als ein drittes Seelenvermögen betrachten. Daher schreibt sich auch der Name „Ästhetik", den sie der Kunstlehre gaben, von *αἰσθάνομαι* fühlen.

---

[1]) Vgl. *Musica sacra* 1912, S. 282 ff.



Jungmann erklärt die Schönheit als Objekt des Begehrungs- und Strebevermögens. Somit steht Gietmann in der Mitte zwischen zwei Systemen der Kunstlehre. Auf seiner Seite sind alle Scholastiker der alten und neuen Zeit. Stöckl (Lehrbuch der Ästhetik S. 65) schreibt: „Wie die Wahrheit das formale Objekt des Erkenntnisvermögens ist, so muß solches auch die Vollkommenheit sein, eben weil sie in jener beschlossen ist. Die Schönheit aber ist an die Vollkommenheit geknüpft, weil sie nur der Abglanz der Vollkommenheit ist." Zum Verdienst ist es Gietmann auch anzurechnen, daß er den Mut hatte — sagen wir so —, mit der alten „Definition" zu brechen, die dem heiligen Thomas von Aquin zugeschrieben wird und die lautet: *Pulchra sunt quae visa placent.* Das Gefallen ist Wirkung der Schönheit; es fragt sich aber bei der Definition um das Wesen der Schönheit. Gietmann, I, 177. Thomas hat eben diese Worte nicht als Definition aufgestellt.

Ebenso wie bei dieser Entwicklung des Begriffes der Schönheit nimmt Gietmann eine korrekte, vermittelnde Rolle in der Musik ein in bezug auf die Ausdrucksfähigkeit derselben. Drei Anschauungen sind diesbezüglich unter den Musikkennern vertreten. Eine Klasse legt allen Nachdruck auf den Wohlklang, die zweite auf die Gesetzmäßigkeit und künstlerische Folgerichtigkeit, die dritte auf den Empfindungsausdruck und Stimmungsgehalt. Die zweite Anschauung heißt „Formalismus" und ist hauptsächlich von Ed. Hanslick (Vom musikalisch Schönen, 8. Aufl., 1891) vertreten; ihm folgt Jungmann in seiner Ästhetik. Die dritte Anschauung heißt „Idealismus" und wird besonders von A. W. Ambros verfochten. Die exzessiven Bestrebungen der Wagnerianer haben den Gegensatz von Formalismus und Idealismus in dem Grade verschärft, daß die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu einer Hauptfrage der Ästhetik geworden ist. Wagner geht nämlich von Schopenhauer aus, dem die Musik eine unmittelbare Äußerung des Willens ist. Musik als Ausdruck, als Darstellung der Gefühle, ja der objektiven Anschauungen und Handlungen, das ist das Losungswort Wagners und der zahlreichen Verehrer der Programmusik. Gietmann hält zum Idealismus, legt ihn aber nach H. Riemann (Wie hören wir Musik? 1888) so dar, daß hinter den Stimmungen auch Vorstellungen und Willensanregungen im allgemeinen (d. h. unbestimmt) als gewollter Eindruck möglich sind. Ob nicht auch die Darstellung einer bestimmten Idee und Willensanregung, wenn auch nur in sehr engen Grenzen, möglich ist?

Wie schon aus diesen wenigen Andeutungen hervorgeht, ist das Werk Gietmanns (Ästhetik) so gründlich, daß es allen anderen Ästhetiken an die Seite gestellt werden kann; an Korrektheit und Klarheit der Prinzipien übertrifft es alle. Es ist eine katholische Ästhetik, die zugleich auf der Höhe der Zeit steht. Man hört hie und da klagen über die Schwerverständlichkeit der Darstellung in Gietmanns Ästhetik. Es ist wahr, Gietmann will wiederholt studiert sein, und zwar in ganzen Partien, um ganz verstanden zu werden, weil er die Gedanken bis ins Kleinste zerpflückt und dann ineinander flicht.

Bekannt ist, wie Gietmann seit dem Auftauchen der „gregorianischen Frage" unermüdlich tätig war, um zuerst die Forschung über die ursprüngliche Leseart des Chorals, dann über dessen Rhythmus einer glücklichen Lösung zuführen zu helfen. Er fußte auf seinen Ordensbruder A. Dechevrens; leider ist auch dieser unterdessen gestorben. Der Choral kam anerkanntermaßen vom Orient über Mailand nach Rom. Das betonte Gietmann beständig, und seine Kenntnisse auch in dieser Frage — man lese nur die zahlreichen Aufsätze in der *Musica sacra,* die Beiträge im Kirchenmusikalischen Jahrbuch unter dem Titel „Choralia" und die Schrift „Die Wahrheit in der gregorianischen Frage" 1904 — waren gediegen. Man lese auch den von G. vielzitierten Papadopulos: „Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik" (griechisch) 1890.

Die gregorianische Frage wird übrigens erst dann für Musikgelehrte eine endgültige Lösung erfahren, wenn die *Paléographie musicale* sich entschließt, ihren monumentalen historischen Forschungen einen philologisch-kritischen Apparat beizugeben.

Von einigen kleineren eigenen und fremden Schriften, die G. herausgab, können wir hier absehen. Das letzte Werk, das er jahrelang in Aussicht hatte, durch andere Arbeiten und freiwillige Dienstleistungen für andere abgehalten immer verschob und schließlich nur noch anfangen und grundlegen, aber nicht vollenden honnte, war ein Kommentar zur Geheimen Offenbarung; er allein — so urteilen urteilskundige Fachgenossen — wäre imstande gewesen, dieses Buch würdig zu beleuchten und auszulegen.

Seit 1907 war er im großen Studienkolleg Valkenburg tätig und gab verschiedene Nebenfächer der Philosophie und Theologie. Bei der Anlage und Einrichtung der Valkenburger Katakombengrotten war er eifrig mitbetätigt und nach deren Eröffnung war er fremden Gästen, mit selbstloser Aufopferung seiner Zeit und unter großen Beschwerden nach Ausbruch seiner Krankheit, ein stets dienstbereiter, kundiger Cicerone.

Gietmann — fügen wir ein Charakterbild an — war ein kindlich frommer Ordensmann, der ganz in Gott und in einer heiligeren Atmosphäre zu leben schien; aber, seine zahlreichen gediegenen Werke bezeugen es, das tat bei ihm der konzentriertesten Arbeitsenergie keinen Abbruch. Er war ein gegen sich strenger, ganz abgetöteter und allem Weltlichen abgestorbener Mann; indes gegen alle, die mit ihm zu tun hatten, war er die Güte, Nachsicht, Hilfbereitheit selber. Unbefangen und bestimmt sprach er in Streitfragen über die Sache sein eigenes, wohlüberlegtes Urteil aus, aber nie fiel über die Persönlichkeit anderer ein hartes Wort. Seinen Obern gegenüber war er noch als Mann und Greis folgsam wie ein Kind. Unscheinbar erschien er vielleicht dem Fremden, aber er war ein Mann wie von gründlicher Gelehrsamkeit, so von solider Tugend. Eines seiner letzten Worte, das er sprach und seinen betrübten Mitbrüdern vom Krankenzimmer aus melden ließ, wollen wir hier seinen Freunden nicht vorenthalten; es ist erbauend und wirft

ein helles Schlaglicht auf sein ganzes Wesen: „O ich sterbe so gerne; nie in meinem Leben habe ich mic selbst gesucht.“ Als Gelehrten, Kunstästhetiker und Lehrer charakterisierte ihn eine gewisse hellsichtig Geistesschärfe und eine seltene, klassische Harmonie. Diese Charaktereigentümlichkeiten strahlen auc in seinen Schriften wieder, in denen sich eine scharfe logische Zergliederung mit einem fein abgewogene ruhigen Schönheitsgefühl mischt.

Görz (Istrien) P. Joseph Weidinger, S. J.

Von P. Ludwig Bonvin S. J.-Buffalo geht der Redaktion nachfolgende dankenswerte biblio graphische Aufzählung von P. Gietmanns musikwissenschaftlichen Schriften zu:

1. Musik-Ästhetik. Freiburg i. Br. 1900, VIII und 370 S. Diese „Musik-Ästhetik“ ist für der Kirchenmusiker und besonders für den Choralfreund um so interessanter und lehrreicher, als in derselbe dem gregorianischen Gesang eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Freilich mag gerade diese Umstand das Werk für den nur weltlichen Musiker vielleicht weniger anziehend machen; auch gestalte die genaue, weitausblickende, von vornherein alle möglichen Ansichten und Einwände berücksichtigende Darstellungsweise, die recht viel in einem Satze oder durch eingeschaltete Nebenbemerkungen sagen will das Buch nicht gerade zu einer leichten Lektüre. Das soeben Gesagte gilt auch für alle größeren und kleineren Aufsätze Gietmanns. Bei der erforderlichen Aufmerksamkeit wird der Leser aber diese Schriften äußerst lehr- und inhaltsreich finden und in denselben bei wiederholtem Vornehmen immer wieder Neues vorher vielleicht nicht Bemerktes entdecken; er wird auch eine wohltuende Wahrheitsliebe und Unerschrockenheit wahrnehmen, die den Autor auch Tatsachen und Lehren hervorheben lassen, auch wenn diese sich nicht augenblicklicher Gunst erfreuen.

Speziell über Choralrhythmus handelt Nr. 375 bis 394, ferner Nr. 421 bis 427. Diese Kapitel waren früher als Aufsätze erschienen im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1896, S. 50—65, Artikel: „Rhythmische Gliederung des Chorals; eine neue Theorie nach A. Dechevrens; — Jahrgang 1898, S. 122—132: Neuere Choralstudien (Dechevrens, Fleischer, Houdard und Jacobsthal); — in *„Musica sacra“* (Regensburg) 1896, Nr. 11: „Der oratorische Rhythmus im Choral“; Nr. 13: „Der Rhythmus des Sprachgesanges“; Nr. 14: „Der Rhythmus des griechischen Kirchengesanges“; Nr. 23: „Einzelnes über Eigenart und Vortrag des älteren Chorals“.

2. Das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1902, S. 193—213 enthält aus Gietmanns Feder eine Besprechung von *„Les vraies mélodies grégoriennes. Vespéral des dimanches et fêtes de l'année extrait de l'antiphonaire du C. Hartker (X. siècle) par A. Dechevrens S. J.“* Dieser sehr eingehende, 20 Seiten umfassende Aufsatz kann für deutsche Leser das Dechevrensche Original füglich ersetzen.

3. Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 19. Jahrgang (1905) S. 53—120: *„Choralia.* Sieben Aufsätze“, nämlich: I. „Neumenkunde von Peter Wagner“; II. „Alte Erklärung des Choralrhythmus“ *(Anonymus Vaticanus);* III. „Rhythmus des morgenländischen Kirchengesanges“ (gelegentlich Pierre Aubrys Schrift: *Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge);* IV. „Einiges über den oratorischen Choralrhythmus“; V. *„Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec. Etude rythmique et musicale par Hugues Gaisser O. S. B.;* VI. „Antwort auf P. Vivells Einrede“; VII. „Alter des gregorianischen Gesanges“.

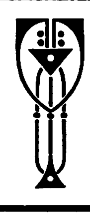
4. Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 20. Jahrgang (1906—1907), S. 1—70: *„Choralia.* Sechs Aufsätze“: I. „Der Wortakzent im Choral“; II. „H. Riemanns Handbuch der Musikgeschichte“; III. „Vom Straßburger Kongreß für Kirchenmusik“; IV. „Weitere Angriffe gegen die Mensuralisten“ (P. Vivell); V. „Der offizielle Choral“ (Quilisma, Liqueszens, Reperkussion); VI. „Zur Aufklärung“.

5. Außer den oben unter 1. genannten Aufsätzen in Zeitschriften enthält die *Musica sacra* 1896, Nr. 15/16 den kurzen Artikel: „Der Rhythmus im russischen Kirchengesang“; und die Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik 1904, Nr. 2, 3 und 4 den Artikel: „Papst Pius X. und der allgemeine Cäcilienverein“, in welchem die verschiedenen Choralschulen besprochen werden.

Ferner in *Voix de St. Gall.* Jahrgang I, Nr. 2 der Artikel: *Courrier musical. (Allemagne);* Nr. 3 und 4: *„Aveux et embarras.* Neumenkunde *par le* Dr. P. Wagner“; Jahrgang II, Nr. 2, 3 und 4, mit P. Dechevrens zusammen, der Artikel: *„L'accent tonique dans le rythme grégorien“.*

6. „Die Wahrheit in der gregorianischen Frage.“ Eine 1904 bei Ferdinand Schöningh, Paderborn, erschienene Broschüre, welche noch einmal den „Choral nach den Handschriften und den alten Schriftstellern“ mit Berücksichtigung der Gegenansichten P. Vivells in gründlicher, zusammenfassender Weise schildert.





„Die“ Violoncell

Eine lustige Geschichte aus den Tagen des Vormärz von M. J. D'Ortigue
Zum Troste und herzlicher Ergötzung manch schwergeprüfter Kirchenmusiker
ausgegraben und übersetzt von J. H.



Man schrieb das Jahr des Heiles 1839, als sich die folgende Szene in der Sakristei einer der vornehmsten Pfarreien von Paris abspielte. Auftretende Personen sind der Abbé P..., der mit der Vorbereitung der Kommunionkinder betraute Priester, und ein Organist, dessen Namen ihr raten mögt, wenn ihr könnt. Und eine dritte Person tritt noch auf, der Chordirigent der besagten Pfarrei, der nur zwei Worte fallen läßt, kurz aber gut, wie man sehen wird.

Die Feier der Erstkommunion rückte näher und Abbé P. bat den Organisten, die Begleitung der Gesänge dabei zu übernehmen; die Feierlichkeit lag nämlich außerhalb des Pflichtkreises des ordentlich bestallten Organisten. Der Organist läßt sich bereit finden.

„Doch, das ist noch nicht alles, Herr Organist,“ begann von neuem der Geistliche; „außer den Gesängen, die zu begleiten wären, sind da auch noch einige Zwischenräume, die ausgefüllt werden müssen. Im verflossenen Jahre brachte uns da ihr Vorgänger Ch.. einen Künstler mit, einen Virtuosen auf der ... auf der ... Na, wie heißt das doch gleich?“

„Auf dem Fagott?“ — „Nein.“ — „Oboe?“ — „Nein.“ — „Flöte?“ — „Nein.“ — „Klarinette?“ — „Nein, nein.“ — „Englischhorn?“ — „Nein.“ — „Trompete?“ — „Nein.“ — „Ophikleide?“ — „Auch nicht.“ — „Violoncell?“

„Ah, jawohl, grad das war's, eine Violoncell! Der Herr spielte mehrere Stücke. Niemals, Herr Organist, niemals und nirgend hat man je vollere, schönere, reinere, gefühlvollere Töne gehört, Töne von solcher Größe und Majestät. Alle Welt war gerührt und es flossen sogar Tränen. Wenn Sie zufällig unter ihren ‚Kameraden‘ einen hätten, der es verstünde die Violoncell zu spielen und der geneigt wäre, sich bei uns hören zu lassen, so täten Sie uns den größten Gefallen, wenn Sie ihn mitbrächten. Aber ich sage Ihnen im voraus, Herr Organist, er muß gut sein, sehr gut, daraus darf ich kein Hehl machen, wenn er den Vergleich mit dem des Vorjahres aushalten soll. Mein Gott, waren das Töne! Wenn Sie sie gehört hätten! Sie dominierten selbst gegenüber der Orgel, die dagegen die reinste Flötepfeife war. Sehen Sie, es packt mich heute noch beim bloßen Drandenken.“

„Aber, Herr Abbé, wer war denn dieser Künstler? Wie hieß er? Vielleicht, daß man ...“

„Oh nein, Herr Organist, nein, nein, sehen Sie, unmöglich. Das war nämlich ein überbescheidener Mensch, er nannte seinen Namen nicht, und Herr Ch. verriet ihn uns noch weniger. Und es kommt noch besser: denken Sie nur, die beiden schlossen sich ganz allein nur mit dem Bälgetreter auf der Orgelbühne ein, um ungestört zu sein und damit der Violoncellspieler von niemand gesehen würde. Im übrigen wissen Sie ja, daß dabei dreißig Franken Kasualien abfallen für den Organisten und wenn Sie uns noch ein oder zwei ihrer ‚Kameraden‘ mitbringen, so gibt's auch noch ein Draufgeld, damit Sie sich zusammen erfrischen und miteinander vespern können.“

Der Organist machte eine Bewegung, die aber dem Geistlichen weiter nicht auffiel. Man muß dem guten Abbé Gerechtigkeit widerfahren lassen: hätte er mit Beethoven zu tun gehabt oder mit J. S. Bach, er hätte zu ihnen auch nicht anders gesprochen.

„Und Sie sind ganz gewiß, Herr Abbé,“ sagte der Organist, „daß das fragliche Instrument ein Violoncell war?“

„Aber ganz gewiß, mein Herr, das war eine Violoncell und zwar eine ganz famose!“

Den Organisten reizte die Sache. Er mußte einen Violoncellisten haben, um jeden Preis. Batta, Servais waren nicht in Paris; aber da war noch Franchomme, Chevillard, Franco-Mendes. Unter den Violinisten Massart, Alard, Sauzay usw. Nach einem Augenblicke des Nachdenkens meinte er:

„Rechnen Sie auf mich, Herr Abbé. Wenn der Künstler des vorigen Jahres seine Anonymität wahren will, so werden wir einen andern haben. Ich werde Ihnen einen Violoncellisten, vielleicht auch einen Violinisten mitbringen.“

„Machen Sie das ganz nach Ihrem Belieben,“ erwiderte Abbé P., „ich verlasse mich auf Sie. In zwei Tagen wird ein genaues Programm der Feier in ihren Händen sein, wonach Sie sich richten können, sowohl was die zu begleitenden Gesänge betrifft als auch bezüglich der in den Zwischenräumen zu spielenden Stücke.

Nachdem der Organist sich der Mitwirkung der Herren Massart und Franco-Mendes versichert hatte, wurde das musikalische Programm unter ihnen wie folgt festgesetzt:

1. *Adagio* aus dem Trio in *Es* für Piano, Violine und Violoncello von Beethoven, Op. 1.
2. *Adagio* aus der Sonate in *As* von Mozart für Piano und Violine (die Violinpartie zu spielen vom Violoncello).
3. *Andante* aus dem Konzert von Kreutzer für Violine, gespielt von Herrn Massart,



Eine Probe fand statt auf der Orgelbühne, um sich über die Register zu verständigen, mit denen der Pianopart auszuführen wäre.[1])

Der große Tag erschien. Alles geriet nach Wunsch. Die beiden Virtuosen taten Wunder und spielten diese schöne Musik mit rührend edlem Ausdruck. Kirchenvorsteher und Dilettanten kamen, sie zu beglückwünschen zu der Wahl und der Ausführung dieser Stücke.

Nach Beendigung der heiligen Handlung gingen Massart und Franco-Mendes ihren eigenen Angelegenheiten nach, während der Organist sich zur Sakristei begab, um die Schlüssel abzugeben; dort traf er natürlich den Abbé P. Die Wahrheit zu sagen, erwartete er ein Kompliment, wenn nicht für sich, so doch wenigstens für seine Freunde.

„Ah, sieh da, der Herr Organist. Na, das muß ich sagen, das hat gut geklappt, nirgends eine Stockung; die Gesänge waren wohl ausgeführt und die Stücke recht an ihrem Platze. Und dann diese Kinder, so gesammelt, so erbauend ... Ah, Herr Organist, das ist ein Trost, ein großer Trost, der uns entschädigt für alle unsere Mühen! — Aber, was ich sagen wollte, fast hätte ich vergessen, Ihnen von Ihren Künstlern zu sprechen. Sind geschickte Leute, sehr geschickt, ganz ohne Frage. Sie haben Talent, das versteht sich. Aber um freimütig zu sein, unter uns selbstverständlich, das müssen wohl keine ... keine ... besonders reichen Leute sein, wie?“

„Ich verstehe nicht, Herr Abbé!“

„Ich will sagen, ich meine, daß diese Künstler ... sie spielen gut, sehr gut, sag ich ..., aber man sieht, daß sie nicht viel Geld verdienen müssen, denn sie haben sehr schlechte Instrumente.“

„Aber ich bitte Sie, Herr Abbé, eine Amati, eine Guarneri, Stradivari ...“

„Ich weiß natürlich nicht, auf was für Kochkesseln diese Herren gespielt haben,“ fuhr unerschütterlich der Abbé P. fort, „aber das waren magere, kreischende, unangenehme Töne, das grunzte, das zischte! ... O, Herr Organist, welch ein Unterschied zwischen dieser Violoncell und der vom vorigen Jahre! Das waren schöne, prächtige Töne, die sich in den Wölbungen entfalteten, die die Fenster zittern machten; alle Welt fuhr auf ... damit kann dies nicht verglichen werden. Das soll kein Vorwurf für sie sein, Herr Organist. Es ist ja nicht ihre Schuld. Sie haben ihr Bestes getan. Es ist damit wie in der Parabel des Evangeliums, der eine hat fünf Talente bekommen, der andere zwei und der letzte eins. Was ist da zu wollen, man tut eben, was man kann. Schließlich aber, wie ich schon gesagt habe, wir können uns nicht beklagen, es hat gut geklappt ... Und dann, Herr Organist, sagen Sie mir noch, von wem sind die Stücke, die die Herren gespielt haben? Wenn sie von ihnen selbst komponiert sind, so kann ich ihnen leider kein Kompliment machen. Das hatte nicht den rechten Charme, da war kein Gesang, keine Salbung.“

„Erlauben Sie, Herr Abbé, diese Stücke sind aus den Werken Mozarts, Beethovens ...“

„Bah, bah, von euren musikalischen Tagesgrößen, nicht wahr? Na denn, sehen Sie, all eure modernen Komponisten verstehen davon rein gar nichts. Das ist kunstvolle Musik, so gelehrt, wie Sie wollen. Aber was macht das für mich aus, daß das gelehrt ist? Sie sehen, Herr Organist, ich spreche in voller Aufrichtigkeit mit Ihnen. Wirklich, was mich betrifft, so bin ich darin der heilige Johannes Chrysostomus. Sie wollen meine Meinung und da ist sie! Meiner Treu, ich liebe keine Umwege, wahrhaftig nicht ... Ah, und nun hätte ich aber doch bald das „Wesentliche“ vergessen.“

Und, sich zu seinem Schranke wendend, entnahm er zwei Geldrollen:

„Das da,“ setzte er hinzu, „ist das, was Ihnen zukommt und von dem da können Sie Ihren ‚Kameraden‘ ein Frühstück geben.“

Der Organist stand totenbleich da, stumm und wie versteinert:

... *gelidusque per ima cucurrit Ossa tremor.*

Dann, sich wieder erholend: „Hier, Herr Abbé, nehmen Sie das Geld zurück für Ihre Armen; meine Freunde bitten Sie im gleichen Sinne die für sie bestimmte Summe zu verwenden. Diese Herren sind schon fortgegangen.“

„Aber das ist nicht möglich, das ist unglaublich,“ sprach der Geistliche in höchster Überraschung. Er war wirklich ehrlich erstaunt. „Unerhört, so was! Dergleichen ist mir noch nicht vorgekommen! Und wenn auch, Sie müssen sich aber doch etwas zugute tun ... und wenn's auch nur eine Kleinigkeit wäre!“

„Ich wiederhole Ihnen, Herr Abbé, diese Herren sind längst fort.“

Und damit drehte sich der Organist auf dem Absatz um.

In dem Augenblicke trat der Chordirigent, Herr Hén ... ein, noch mit dem Chorhemd bekleidet, den Taktstock unterm Arm. Der Geistliche verfehlte nicht, auch ihn zu apostrophieren: „Das ist unerhört, nie dagewesen! Das ist sehr stark!“

[1]) Den geneigten Leser, der eben dabei ist, die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen, bitte ich zu seiner eigenen Beruhigung sich darauf zu besinnen, daß es anno 1839 noch kein *Motu proprio* gab.
Der Übersetzer



Darauf der Organist zu dem Chorregenten: „Sagen Sie mir, Herr Hén . . ., wer war der Virtuose, den Herr Ch . . . voriges Jahr bei der Feier der Erstkommunion hatte spielen lassen? Sie erinnern sich, . . . jener Mann, der so bescheiden war, seinen Namen nicht sagen wollte . . .“

Statt aller Antwort zog Herr Hén . . . die Schultern hoch, als wolle er sagen: „Das wissen Sie so gut wie ich!“

„Ich weiß es wirklich nicht,“ erwiderte der Organist.

„Lassen Sie mich im Frieden,“ versetzte Herr Hén . . . Dann ihn scharf anblickend: „Oder sollten Sie wirklich nicht wissen, daß dieser Clown von Ch . . . ihnen den *Cornet a piston*-Bläser der Grande-Chaumiére mitgebracht hatte?“

„Und hat sie weisgemacht . . .“

„Daß das eine Violoncell wäre!“

„Baah!“

„Aber wirklich!“



Musikalische Rundschau

Das **Antiphonale** *Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis Horis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum et editum* — wie der Gesamttitel heißt — liegt nun aus der Vatikanischen Druckerei vor. Weist es auch nicht den ausgedehnten Umfang des *Graduale* in seiner Originalausgabe auf, so ist es immerhin ein stattlicher Band von weit über 1000 Seiten. Damit hat die Choralreform Pius' X. zwar noch nicht den Schlußstein gesetzt, aber immerhin den Hauptbau fertiggestellt. Sache der einzelnen, bereits eifrigst arbeitenden Verleger und ihrer Redakteure wird es nun sein, Ausgaben für die Praxis herzustellen, da ja das in erster Linie für Klöster und ev. Kathedralkirchen bestimmte Antiphonale für unsere Pfarrkirchenchöre nicht in Betracht kommen kann. Und so werden denn in nächster Zeit die aus dem Antiphonale ausgezogenen „Vesperalien“ und „Psalterien“ mit ihren Orgelbegleitungen auf dem kirchenmusikalischen Markt in den verschiedensten Gestalten und Formen erscheinen. Wer klug ist, wird sich nicht alsogleich auf dieselben zum Kaufe stürzen, sondern prüfend und wägend abwarten, um diejenige Ausgabe anzuschaffen, welche für seine Verhältnisse, für seinen Chor die beste und praktischste ist. Zu diesen praktischen Ausgaben werden wohl diejenigen zu rechnen sein, welche das Vesperale für unsere Durchschnittschöre in irgend einer Bearbeitung mundgerecht machen, die aber wohl etwas später — nach dem Nachdruck der Originalausgabe in Choralnoten und Choralschlüsseln — auf den Markt kommen. (Als Vorläufer hievon erscheint eben als ein kleiner Auszug aus dem Vesperale bei Fr. Pustet in Regensburg „Die Sonntags-Vesper nebst Completorium“ in moderner Bearbeitung von Dr. Mathias, sowie *„Vesperae cum Completorio de Dominica“* in Choralnoten, beide Faszikel à 40 ₰.) — Und wenn nun der Cäcilientag des Jahres 1913 nahen wird, so können wir wohl sagen, daß innerhalb des ersten Dezenniums — seit Erscheinen des *Motu proprio* vom 22. Dezember 1903 — auf dem Gebiete der theoretischen und praktischen Choralreform viel und energisch gearbeitet wurde, daß aber für das zweite Dezennium noch ein großes Stück Arbeit zu tun übrig bleibt, und das müssen nun unsere tüchtigen und fleißigen Pfarrkirchenchöre leisten. Darum mutig ans Werk: *Ad majorem Dei gloriam!*

In **Strassburg** ist am 9. November 1912 Dr. Gustav Jakobsthal gestorben, seit 1875 Professor der Musikwissenschaft an der dortigen Universität. Sein Amtsnachfolger Professor Dr. Ludwig hat dem verdienten Gelehrten im Dezember-Heft der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (14. Jahrgang S. 67 ff.) einen warmen Nachruf gewidmet. Den Kirchenmusikern ist Jakobsthal durch sein ebenso gründliches wie bedeutendes Werk „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche“ (Berlin 1897) bekannt geworden. Wie seiner Zeit Winterfeld, Commer, Thibaut usw. war auch J. ein begeisterter Verehrer und feinsinniger Kenner des Palestrinastils. R. I. P.

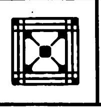
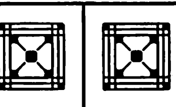
Dem Hochwürdigsten Domkapitel zu **Regensburg** hat Se. Heiligkeit Papst Pius X. eine besondere Auszeichnung zuteil werden lassen, indem er zwei seiner Mitglieder an Neujahr zu Päpstlichen Hausprälaten ernannte: H. H. Domdekan Schreiner, Direktor des Allg. Geistl. Rats und H. H. Generalvikar Dr. Scheglmann. Die Redaktion der *Musica sacra* hat um so mehr Veranlassung, diese Ehrung auf das freudigste zu beglückwünschen und ihren Lesern zu melden, als die beiden Hochwürdigsten Herren seit Dezennien in inniger Fühlung mit der Kirchenmusik und ihrer Interessen stehen. Prälat Schreiner hat als aktiver „Domspatz“ noch die Zeit der Restauration der Kirchenmusik in Regensburg mitgemacht und unter Proske und Schrems gesungen, und wenn die Sprache auf diese denkwürdigen Zeiten kommt, da wird das Herz im Andenken an diese großen Männer warm und manche kostbare Erinnerung der Vergessenheit lebt wieder auf. Wohl wenige Domkapitel dürften ferner einen so idealen und verständnisvollen Verehrer der klassischen Kirchenmusik und des gregorianischen Gesanges ihr eigen nennen, wie Prälaten

Dr. Scheglmann, der nicht nur selbst bei den Hochämtern in der Kathedrale die Intonationen der Vatikana singt, sondern auch als Generalvikar der großen Diözese Regensburg der Kirchenmusik seine sorgsame Aufmerksamkeit schenkt. Besonders aber hat die Kirchenmusikschule Veranlassung, mit wärmsten Dank der Sympathien zu gedenken, die ihr die beiden Prälaten entgegenbringen. Am 22. Januar veranstaltete der Akademische Piusverein im hiesigen Priesterseminar den Ausgezeichneten zu Ehren eine Festakademie, die das Motto trug: „16. Zentenarfeier der Befreiung der Kirche durch das Mailänder Edikt" und eine Reihe von gehaltvollen dichterischen, oratorischen und musikalischen Darbietungen bot, ein erfreulicher Beweis, daß in unseren Priesterseminaren neben der Frömmigkeit und Wissenschaft auch die Kunst eine Heimstätte gefunden. Den H. H. Prälaten aber ruft die *Musica sacra* zu ein kräftiges: *„Ad plurimos annos!"*

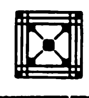
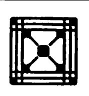
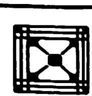
Aus **Danzig** erhalten wir die Nachricht, daß dort Herr Rektor Gendreizig mit seinem Kirchenchor geradezu vorbildlich wirkt und zur Weihnachtszeit die ganze Gemeinde mit seinen kirchenmusikalischen Aufführungen begeisterte, wie eine öffentliche Danksagung der Gemeinde bekundet. Auch aus **Füssen** am Lech wurden uns bereits früher die besten Nachrichten über die eifrige Tätigkeit des dortigen Herrn Chorregenten und Musikmeisters Ch. Kagerer gemeldet.

Gedenktafel für Dr. F. X. Witt. (Vgl. *Musica sacra* 1912, 12 und 1913, 1). Nachstehend erfolgt die Quittung und ein „Herzliches Vergelt's Gott" für die weiteren eingegangenen Beiträge, ebenso der beste Dank für jene Schwesterorgane, welche den Nachruf nachzudrucken die Güte hatten. Eine Gedenktafel scheint nunmehr gesichert; vielleicht ermöglichen weitere Beiträge sogar eine Büste.

Übertrag	101 ℳ	— ₰
Frl. Emma Haider, Hauptlehrerin, Walderbach	10 „	— „
H. H. Staude, Ehrendomherr, Sprottau	4 „	50 „
H. Frz. Werner, Lehrer, Elberfeld	5 „	— „
H. Wagner, Chorregent, Tittmoning	3 „	— „
H. H. Adalbert Reichenwallner, Stadtpfarrer und Dekan, Neustadt a. D.	3 „	— „
H. Hummer, Lehrer, Bleidenstadt (Taunus)	2 „	— „
Kirchenchor St. Lambertus, Düsseldorf (A. Grewers)	10 „	— „
Kloster der Salesianerinnen St. Joseph auf Zangberg	10 „	— „
H. H. Domkapitular Dr. Blank, Köln	20 „	— „
H. H. Domkapitular Msgr. Cohen, Köln	20 „	— „
Summa:	188 ℳ	50 ₰

Besprechungen

I. Orgelkompositionen

A. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:

Schwammel, J. M., Op. 24. Orgelklänge. Preis 3 ℳ.

— — Op. 29. Orgelvorspiele. Preis 2 ℳ 40 ₰.

Bonvin, Ludw. S. J., Op. 95. Kurze Orgelstücke. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Schwammels Op. 24 enthält 23 thematische Tonstücke im modernen Stil, Op. 29: 19 thematische Vorspiele und 2 Versetten im neueren Orgelstil; Bonvin, der wiederum zeigt, daß er nicht nur ein gewiegter und gelehrter Theoretiker, sondern auch ein sattelfester Komponist ist, bietet in Op. 95: 4 kurze Nachspiele zu seinen (bei L. Schwann, Düsseldorf) veröffentlichten Festoffertorien für gemischten Chor Op. 86, 5 Vorspiele zu Choraloffertorien und 2 Nachspiele. Alle drei Sammlungen sind leicht bis mittelschwer und verdienen die Beachtung unserer Organisten.

Schäfer, M. J., Op. 10. 45 Vor- und Nachspiele für Orgel oder Harmonium. **Regensburg, Fritz Gleichauf.** Preis 2 ℳ 40 ₰.

Leichte und gefällige Nummern für unsere Durchschnittsorganisten.

Bungart, H. Präludium-Album für Orgel oder Harmonium. **Köln, P. J. Tonger.** Preis 1 ℳ.

286 Vor-, Zwischen- und Nachspiele in allen Dur- und Molltonarten von alten und modernen Orgelkomponisten auf 176 Seiten im „Taschenformat". „Herz, was willst du mehr?"

A. Bertarelli & Co., Milano:

Botazzo, Luigi. *Sessanta Pezzi per Aromonio.* Preis 5 Lire.

Carabella, Ezio. *Preludio per Organo.* Preis 75 Cents.

Der leider zu früh verstorbene Botazzo hat in der vorliegenden Sammlung für Harmoniumspieler 60 ganz leichte Stücke in fast durchwegs dreistimmigem Satze geschrieben, welche nun in zweiter Auflage erscheinen. Das Präludium ist ausdrücklich für Orgel bestimmt und auf drei Systemen notiert, bietet aber nichts, was seine Seperat-Edition rechtfertigen könnte.

Eberlin, J. E.-Gessner. 4 Tokkaten und Fugen für Orgel. **Langensalza, H. Beyer & Söhne.** Preis 3 ℳ.

Wenn ein Herausgeber unsere alten Orgelmeister mit ihrer kernigen und gesunden Sprache von Zeit zu Zeit wieder ausgräbt oder wenigstens der Vergessenheit entreißt, so muß das dankbarst anerkannt werden, besonders dann, wenn ihre Ausgabe mit so feinem Verständnis geschieht, wie es Professor Geßner, Lehrer für Orgel am Straßburger Konservatorium, den vorliegenden vier Tokkaten Eberlins († 1762) gewidmet hat. Dieselben sind dem größeren Werke *„IX Toccate e fughe per l'organo"* entnommen und das Urteil, das der berühmte † Musikgelehrte Fétis in seiner *„Biographie universelle"* darüber abgegeben, darf auch heute noch gelten: „Der Stil dieser Stücke ist vornehm, großzügig, reich an Effekten und überraschenden Modulationen."

Höfer, Fr., Op. 68. 4 Moderne Pedal-Etuden. **Strassburg, Süddeutscher Musikverlag.** Preis 2 ℳ 50 ₰.

Schon die Titelüberschrift läßt den pädagogischen Zweck des Opus deutlich erkennen: Der Komponist, ein Schüler Rheinbergers, Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule Regensburg, will für diejenigen Schüler, welche Schneiders bekannte und bewährte Pedalstudien absolviert haben, ein Unterrichtswerk schaffen, das die Fertigkeit im Pedalspiel bis zu den hohen Ansprüchen unserer modernen Orgelkompositionen fördert. Daraus ergibt sich, daß die vorliegenden Studien eine ziemliche Technik im Orgelspiel voraussetzen und einen sorgfältigen Pedalsatz zur Anwendung bringen. Daß die Etuden trotz ihres Zweckes als Studienwerk es an Klangwirkung nicht fehlen lassen, darf als besonderes Lob für den gewandten Komponisten registriert werden. Mögen die weiteren Hefte bald folgen.

Boslet, L., Op. 35. Sonate Nr. VI in *C*-moll. **Trier, Bantus-Verlag.** Preis 4 ℳ.

In ihrem I. Teil etwas trocken, gewinnt die Sonate im II. Teil an Interesse und schließt mit einem wuchtigen Finale.

Hansen, F. M. Impromptu für Orgel. **Kopenhagen und Leipzig, W. Hansen.**

Ein nicht zu schwieriges Konzertstück.

Lubrich, F. jun., Op. 24. 3 Stimmungsbilder für Orgel. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Die 3 Nummern, die teils durch Kraft und Fülle („Festlicher Zug"), teils durch feine Ziselierarbeit wirken („Ave Maria", „In der Abendstille"), sind nur für Konzertzwecke geeignet und erfordern eine registerreiche Orgel und einen gewandten Spieler.

Clausnitzer, P., Op. 28. Orgelbegleitung zu „Heil Dir im Siegerkranz" und „Deutschland über alles". **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Für Festlichkeiten an höheren Lehranstalten und Volksschulen Deutschlands gibt der Autor zu den beiden bekannten Liedern eine orgelmäßige Begleitung, bei der jede Strophe eine neue, mitunter sehr bewegte Harmonisation erhält (cf. die letzten Strophen der Lieder). Die Frage, ob das zum Vorteil oder Nachteil eines einheitlichen Gesanges sein wird, möchte ich offen lassen.

Birkedal-Barford. Unterhaltungsbuch des Harmoniumspielers. 3 Bände. **Kopenhagen und Leipzig, W. Hansen.**

An Stoff für Harmonium besitzt die musikalische Literatur gerade nicht übermäßig viel und so kann denn die vorliegende Sammlung von 198 Melodien aus Welt und Kirche, von klassischen Meistern und unbekannten Komponisten in ihrer leichten Bearbeitung für häusliche Unterhaltung recht dienlich sein.

II. Weltliche Kompositionen

1. Ein- und zweistimmige Lieder.

F. E. C. Leuckart, Leipzig:

Winterberger, A., Op. 138. Nr. 1: Todessehnsucht. Nr. 2: Auferstehung.

— — Op. 139. Nr. 1: Herr, wie du willst. Nr. 2: O Jesulein süß. Nr. 3: Der du, Herr Jesu, Ruh und Rast (mit Chor). Nr. 4: Schlaf wohl, du Himmelsknabe du.

Heuser, E., Op. 78. Der 23. Psalm: Der Herr ist mein Hirte.

Stephani, H., Op. 17. Ich saß in meiner Kammer.

Preitz, G. Sei getreu bis in den Tod.

Kobelt, J. Zwei Wanderer (mit Violoncello).

Sämtliche Lieder sind für eine Singstimme mit Orgel geschrieben und die meisten derselben ihrem geistlichen Texte nach für Kirchenkonzerte gedacht. Es finden sich Nummern darunter, die den poetischen Stimmungsgehalt voll ausschöpfen und dankbare Zuhörer finden werden; freilich beanspruchen sie wegen der fast durchwegs modernen und mitunter etwas schwierigen Faktur einen guten Sänger und Organisten.

Griesbacher, P., Op. 142. Drei Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Preis 3 ℳ 20 ₰.

Es ist schon oft darüber geklagt worden, daß man die Namen und Werke unserer besten Kirchenkomponisten im Kreise der weltlichen Musiker gar nicht kennt oder nicht kennen will; hier sind drei äußerst originelle, tiefempfundene Balladen, welche sich in jedem Konzert als wirksam erweisen werden.



Goller, V., Op. 69. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavier (Harmonium)-Begleitung. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 3 ℳ.

Zehn Gelegenheitskompositionen von so natürlicher Herzlichkeit und melodiöser Sangbarkeit, wie sie nur ein Goller, der Sohn der Tiroler Berge, zu schreiben versteht. Das nenne ich „volkstümliches" Kunstlied. Die geschmackvolle und zarte Ausstattung paßt ganz zu dem duftigen Inhalt.

Deschermeier-Gruber-Hegmann. Neues Duett-Album. Band II: Zehn volkstümliche Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. **Regensburg, F. Gleichauf.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Ohne auf Kunst einen Anspruch erheben zu können, sind diese Duette wirklich leicht und volkstümlich im Sinne der Franz Abtschen Lieder und werden sich deswegen in der Hausmusik, aber auch in unseren Instituten wegen ihrer einwandfreien Texte einen großen Freundeskreis erwerben.

Skop, V. J., Op. 42. Sechs zweistimmige Lieder mit Klavierbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 4 ℳ 80 ₰, Singstimmen 60 ₰.

Dem musikalischen Feingehalt, dem Schwierigkeitsgrad und dem Preis nach stehen diese sechs Duette um ein bedeutendes höher als die soeben erwähnten; es wäre schade, wenn diese Umstände der Verbreitung der stimmungsvollen und klangreichen Lieder hindernd in den Weg treten würden.

Schmitt, Corn., Zehn ein- und zweistimmige Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Heft IV. **Würzburg, R. Banger Nachf. (A. Oertel).** Preis 1 ℳ 50 ₰, Singstimmen 30 ₰.

Was diese Lieder, die der Baronin Handel-Mazetti gewidmet sind, so lieb und wertvoll macht, ist die kindliche Naivität, das Erfassen der Kindesseele, das aus ihnen spricht. Und wenn wir noch erwähnen, daß das musikalische Kleid nicht eine triviale oder gekünstelte, sondern eine frisch natürliche Form trägt, so sind das Qualitäten, die nicht gerade vielen Kinderliedern eignen und um derentwillen wir den Komponisten als feinsinnigen Psychologen und gediegenen Musiker ansprechen dürfen.

2. Humoristica

A. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:

Engelhart, F. X., Op. 18b. Die 3 Senn'rinnen. Textlich umgearbeitet nach „Die 3 Pfeiferlbuam" für drei Mädchenstimmen und Klavier. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

— — Op. 39. In der Schule. Gesangs-Szene für drei Oberstimmen und Bariton (Alt). Partitur 1 ℳ 80 ₰, vier Stimmen à 15 ₰ bezw. 30 ₰.

— — Op. 40. Drei Väter. Ein Studentenulk mit Gesang in einem Aufzug. Partitur 80 ₰, Stimmen à 10 ₰, Text à 30 ₰.

— — Op. 41. Lob der edlen Musica. Marsch mit Lied für Klavier vierhändig und Unisonochor (ad lib. mit drei Violinen). Partitur 80 ₰, Stimmen à 10 ₰, Violinstimmen à 30 ₰.

— — Op. 42. Vogel-Serenade für Lerchen-, Finken-, Spatzen-, Dohlen- und Amsel-Chor, Kuckuck-, Nachtigall-, Papageilied und Froschgequak. Verwendbar für beliebige Gratulationszwecke. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰ bezw. 20 ₰.

— — Op. 43. Zwei Gesangs-Polkas zu Reigentänzen (ad lib.) für zwei Singstimmen mit vierhändiger Klavierbegleitung. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 44. Der Singmeister. Komisches Quartett für drei Oberstimmen und Bariton ad lib. mit Klavier oder Harmonium nach Mozarts Terzett ergänzt. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

— — Op. 45. Böhmische Musikbanda „Dideldum". Marsch mit Gesang und Instrumenten für Gesangschüler. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Braun Alfons. St. Nikolaus — Frosch-Kantate — Lumpenlied — 3 Schneider — 's Orakel — Herr Orpheus mit der Zither. Sämtlich für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis der Partitur à 60 ₰.

Für den nahenden Fasching eignen sich diese netten kleinen Sachen besonders für Institute, für welche sie geschrieben und bereits erprobt wurden; speziell sei noch auf Engelharts dankbare Op. 39, 44 und 45 hingewiesen.

Die Redaktion der Musica Sacra bittet Vakanzen aller Art (Chordirektoren-, Organisten-, Sänger-Posten usw.) ihr sogleich bei Erledigung zu melden; sie ist bereit, dieselben eventuell in der ‚Musikalischen Rundschau' aufzunehmen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Musica Sacra

Monatsschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Insertionspreise:

Die 2spaltige 70 mm breite Petitzeile 25 Pfg.

1/1 Seite	Mk. 30.—
1/2 „	„ 18.—
1/4 „	„ 9.—
1/8 „	„ 4.50



Insertionspreise:

Für Inserate auf der 2. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 5%. Für Inserate auf der 4. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 10%. Bei Wiederholungen entsprechender Rabatt. Gebühr für Beilagen nach Übereinkommen.

Schluss der Inseratenannahme ca. 10 Tage vor Erscheinen des betreffenden Heftes.

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

3. u. 4. Heft
März-April

Osterpsalm

Christ ist erstanden!
Schallt es in Lüften,
Christ ist erstanden!
Hallt es in Grüften;
Lauernde Feinde,
Zittert und bebt!
Trauernde Freunde,
Glaubet und lebt!

Engel bedeuten's
Weinenden Frauen,
Jünger verbreiten's
Rings in den Gauen;
Weit in den Landen
Tönt es mit Macht:
„Christ ist erstanden,
Völker, erwacht!“

Christ ist erstanden,
Tod ist bezwungen,
Weil sich in Banden
Jesus entrungen;
Himmel ist offen,
Erde versöhnt,
Glauben und Hoffen
Selig gekrönt.

Karl Gerok

Die modern-rhythmischen Choralausgaben

Von Regens Dr. F. X. Mathias, Universitäts-Dozent, Straßburg

I. Vollgültige Berechtigung der rhythmischen Choralausgaben in moderner Notenschrift

Diese Berechtigung habe ich schon einmal in einer Artikelserie der Straß-burger „Cäcilia" („Ein Wort zur rhythmischen und harmonischen Deutung der liturgischen Weisen", Jahrgang 1906) ausführlich dargelegt. Ihre Verfechter, Dom A. Mocquereau an der Spitze, haben sich ausdrücklich auf jene Darlegung berufen. Die dort ausgeführten Gedanken brauchen daher nur in einer entsprechenden Grup-pierung und Formulierung hier wiedergegeben zu werden.

Drei Anklagen sind mittlerweile unterschiedslos gegen alle modernen rhyth-mischen Choralausgaben erhoben worden: 1. Sie entstellten das Tonbild des Chorals, — 2. sie benähmen dem Sänger die durch die Choralschrift gewährleistete Interpretations-freiheit — 3. und verletzten die Pietät gegen die kirchliche Tradition und Autorität.

1. Nicht Entstellung, sondern Wahrung des Choralbildes

Die erste Anklage ist selbst im Cäcilienvereinskatalog, bei Besprechung des Springerschen *Graduale parvum,* erhoben worden. Erst wird dort die auffallende Übereinstimmung dieses *Graduale parvum* mit dem früher bei Pustet erschienenen *Epitome* hervorgehoben. Dann heißt es von beiden, daß sie das chorale Tonbild zerstört haben. Sollte damit bloß auf den Unterschied zwischen den beiderseitigen sichtbaren und materiellen Tonbildern hingewiesen werden, so wäre das eine Binsenwahrheit, die schon in der Überschrift jeder modernen rhythmischen Aus-gabe ausgesprochen ist, somit in einem Referat mindestens überflüssig wäre. Es soll damit vielmehr gesagt sein, daß eine solche Umschreibung das fürs Gehör bestimmte und geistige Choralbild, somit den damit unmittelbar bezeichneten Choral selbst, nicht getreu wiedergibt. Und das ist die allerschwerste, weil die tiefste Grundlage dieser Ausgaben treffende Anschuldigung.

Das geistige und fürs Gehör bestimmte Choralbild, diesen unmittelbarsten und getreuesten Abdruck des Chorals, gewinnt man natürlich durch die geistige Hineinverlegung der offiziellen Vortragsregeln in die offizielle Choral-vorlage.

Konstruieren wir nun einmal zur Probe dieses geistige und fürs Gehör berechnete Bild zur ersten Nummer des Graduale, zum Introitus des ersten Adventsonntags, und sehen wir dann zu, welche von den beiden materiellen, sichtbaren Darstellungen, die fast rhythmuslose, mittelalterliche oder die moderne rhythmische, dieses getreueste Choralbild, und damit den Choral selbst, am vollkommensten wiederstrahlt.

Für die Fixierung der Tonhöhe und der Tonabstände halten sich die beiden Schreibarten so ziemlich die Wage. Ob eine Melodie im *C*- oder *F*- oder *G*-Schlüssel notiert wird, bleibt sich ungefähr gleich. Das allen Schreibarten gemeinsame Linien-system ist die Hauptsache. In ihm kommt allerseits das Auf und Ab der Melodie mit aller Deutlichkeit zum graphischen Ausdruck.

Anders verhält es sich mit der Darstellung der Tondauer, der Tonfolge und der Tonstärke, also der gesamten rhythmischen Seite der Choralmelodien.

Nach der offiziellen Hauptregel, wie sie im drittletzten Absatz des hierüber handelnden Abschnitts im Vorwort zum Graduale („*Maxima proque* etc.") ausgesprochen ist, sollen die Einzeltöne gleichmäßig und fließend gesungen werden. Die Choralschrift hat hiefür nicht weniger als fünf total verschiedene Zeichen (gestielte, quadrat- und rautenförmige, gewundene und quer geschleifte Noten), die in ihrem Zusammenhang viel eher ein starres, architektonisches Unter- und Über- und Aus- und Ineinander, denn ein fließendes Nacheinander darstellen. Die moderne Schrift hingegen drückt sowohl das Gleichmaß als auch das fließende Nacheinander durch die konsequent festgehaltene, nacheinander wiederholte und entsprechend gebundene Achtelnote aus. Vergleiche dazu in den beiden Ausgaben insbesondere die Tonbilder über den hier fett gedruckten Silben: ***Ad** te **le**-vavi **a**-ni-**mam me-am**: De-**us me-us in** te con-**fi**-do, **non** e-**ru**-bescam: ne-**que** irride-**ant** me ini-**mi**-ci mei: et-enim uni-**ver**-si qui te expectant, **non** con-**fun**-dentur.* Ohne die unter Nr. 1⁰—7⁰ des Vorworts gegebene Erklärung der choralen Tonzeichen wäre die Choralschrift über diesen Silben einfach ein Rätsel. Aus der modernen Übertragung hingegen ist sofort ersichtlich, wie der *Cephalicus* über ***Ad**,* der *Epiphonus* über ***in*** und ***non**,* der *Podatus* über ***le**-vavi* und *con-**fi**-do,* der *Pes strophicus* über ***a**-nimam,* der *Strophicus* über *De-**us**, **me**-us, **non**, ne-**que** irride-**ant**,* der *Pressus* über *me-**am**,* das *Quilisma* über *ini-**mi**-ci,* der *Torculus resupinus* über *e-**ru**-bescam, uni-**ver**-si,* und der *Porrectus flexus* über *con-**fun**-dentur* gesungen werden soll. Die moderne Achtelnote warnt den Sänger stets vor bleiernem, schleppendem Vortrag; deren ständige Verwendung mahnt fort und fort zur Gleichmäßigkeit, und deren Verbindung durch Balken und Bogen drängt fortwährend auf Gebundenheit in der Wiedergabe. Die Zusammenziehung der Achtel in Viertel und punktierte Viertel bei der Umschreibung des *Strophicus* entspricht genau der im Vorwort gestellten Forderung des *„immorandum"* (Nr. 4⁰), wie auch das *Sforzando* (>) über dem *Pressus (me-**am**)* den daselbst hervorgehobenen Unterschied zwischen *Pressus* und *Strophicus,* das feste Anfassen des gedehnten Tones gleich von Anfang, deutlich kennzeichnet. Da das *„tremula voce"* höchstens für den Sologesang in Frage kommen kann und dessen Ausführung eigentlich doch ein Problem bleibt, darf von einer besonderen Andeutung dieser fakultativen Wiedergabe des *Pressus* abgesehen werden. Auch die vorgeschriebene Ausführung des *Quilisma* legt die moderne Übertragung dem Sänger gleichsam in den Mund, während die Choralschrift durch ihre Notengruppierung (siehe über *ini-**mi**-ci*) direkt zum Gegenteil von dem führt, was unter Nr. 5 eingeschärft wird: Der mit dem *„ictus mordacior"* zu singende Ton ist als zweites, also untergeordnetes Glied eines *Podatus,* die leicht schwebend zu singende *(„subtilior")* Note des *Quilisma* aber als gruppenanfangendes, also starkes Neumenglied dargestellt.

Bei mehr als dreigliedrigen Tongruppen fühlt sich der Sänger psychologisch genötigt, durch Ansetzen von hervortretenden Stützpunkten rhythmische Unterteilungen in die Melismen einzuführen, wie sie der Redakteur der Vatikana, Dom Pothier, schon im siebenten Kapitel seiner *Mélodés grégoriennes* besprach. Die Choralschrift läßt den Sänger da völlig im Stich. Die moderne Tonschrift hingegen besitzt in ihren Querbalken und Bindebogen das Mittel, solche Unterabteilungen graphisch darzustellen, ohne daß dadurch das organisch einheitliche Bild ganzer Gruppen zerstört werden müßte (vergleiche *e-**ru**-bescam, uni-**ver**-si*). Auch hilft sie der deutlichen Aussprache des Textes, wie sie das Vorwort im viert- und fünftletzten Absatz ausdrücklich fordert (vergl. *le-vá-vi*) und den Schlußdehnungen vor Pausen und innerhalb längerer Neumenverbindungen (dritter und vierter Abschnitt des Vorworts zum Graduale) wirksamer nach.

Kurz, eine moderne Übertragung der Choralweisen, wie die hier besprochene, ist nichts anderes, als die graphische Hineinverlegung des offiziellen Vorworts zur Vatikana in den Choraltext der Vatikana. Das *Ad te levavi* in moderner Notation ist nichts weiter als das *Ad te levavi* in Choralnotation, durchdrungen, verdeutlicht und dem Sänger mundgerecht gemacht durch die offiziellen Vortragsregeln, genau so, wie es der Dirigent unmittelbar vor der Einübung seinem Sängerchor wenn nicht schriftlich, so doch wenigstens mündlich erklären, verdeutlichen und mundgerecht machen muß.

Weit entfernt also, das geistige, fürs Ohr berechnete Choralbild zu entstellen, **wahrt** es eine moderne rhythmische Übertragung. Sie fügt nichts anderes zum Choralnotenbild hinzu als was beim lebendigen Vortrag **unbedingt** und **vorschriftsmäßig** hinzutreten **muß:** Die durch die offiziellen Vortragsprinzipien gebotene Bestimmtheit, Unzweideutigkeit und plastische Klarheit. Wer sich demnach an solchen Übertragungen vergreift, der vergreift sich nur an diesem Plus, **an den offiziellen Vortragsregeln,** die in ihnen graphische Gestalt und Form angenommen haben.

2. Nicht Unterdrückung, sondern Leitung der Interpretationsfreiheit

Der zweite Vorwurf lautet: „Die modernen rhythmischen Ausgaben benehmen dem Sänger die Interpretationsfreiheit."

Fassen wir den Begriff Sänger zunächst im engeren Sinn als unter der Leitung eines Dirigenten stehendes Chormitglied, dann dürfte es *in puncto* Freiheit gleichgültig sein, ob eine moderne oder eine mittelalterliche Ausgabe als Vorlage dient. Falls der Dirigent irgendwie auf künstlerischen Vortrag Wert legt, werden sich alle Sänger unbedingt seiner Auffassung und Deutung zu fügen haben.

Wie steht es aber mit des Dirigenten und Solisten Interpretationsfreiheit? — Hält er sich, wie es für ihn strenge Pflicht ist, ans offizielle Vorwort des Graduale, dann ist sie im Grunde eine recht minimale. Im allgemeinen besteht eine solche nur bei Tonfiguren, die a) mehr als drei Noten umspannen, b) von Ziernoten *(Strophici, Pressi, Quilismen)* nicht durchsetzt sind und c) deren zwei- und dreigliedrige rhythmische Grundbestandteile nicht in der Choralschrift zum Ausdruck kommen. So läßt der oben besprochene Introitus des ersten Adventsonntags keinerlei Interpretationsfreiheit zu. Ebensowenig das folgende neumenreiche Graduale, Alleluja und Offertorium. Die Communio: *Dominus dabit* läßt nur an einer Stelle, in der zweiten, fünfgliedrigen Neume über ***fru-ctum*** die Wahl zwischen der Gliederung *fg fef* und *fgf ef*. Sollte es da ein Nachteil sein, wenn der Dirigent sich an der betreffenden Stelle der rhythmischen Ausgabe anschließt? Eigentlich bleibt es ihm ja unbenommen, an solchen Stellen, die durch kleinere, den größeren untergeordnete Bindebogen kenntlich gemacht sind (siehe die betreffende Stelle unter ***fru-ctum***), seinen eigenen Weg zu gehen, so gut wie bei der Choralausgabe. Der verständige Dirigent wird aber der rhythmischen Vorlage um so lieber folgen, als sie ihn der völlig unentbehrlichen, mühsamen und zeitraubenden Arbeit der schriftlichen oder mündlichen Rhythmisierung enthebt und ihm eine Direktive gibt, die wahrscheinlich nicht von vornherein jeder ästhetischen Berechtigung entbehrt.

Darf aber die Entscheidung eines Dirigenten in keinem Fall als Unterdrückung der Interpretationsfreiheit gebrandmarkt werden, da sie ja vielmehr deren positive Leitung bedeutet, so gilt genau dasselbe von der Entscheidung der modernen Übertragung.

Das merkwürdigste ist, daß, so oft eine moderne rhythmische Ausgabe von ihrer Wahlfreiheit Gebrauch macht und sich an mehrdeutigen Parallelstellen das

eine Mal für diese, das andere Mal für eine andere Gliederung entscheidet, ihre Gegner sofort bei der Hand sind, um ihr Konsequenzlosigkeit vorzuwerfen, als ob es in Wirklichkeit das nicht gäbe, was sie so sehr für sich vindizieren, nämlich die Interpretationsfreiheit. Sie übersehen dabei ganz, daß sie aus ihrer Choralvorlage eine und dieselbe Tonfigur in einem und demselben Tonstück unmittelbar nacheinander in verschiedenem Rhythmus singen, wie das bei der Choraltonschrift eben fast unabweisbar ist. Weshalb soll der nicht fixierten Rhythmisierung etwas gestattet sein, das man einer schriftlichen als Fehler anrechnet! Solange der ersteren Freiheit volle Berechtigung genießt, solange hat niemand ein Recht, der letzteren etwas anzuhaben.

3. Nicht Pietätlosigkeit, sondern wahre Pietät gegen die kirchlichen Vorschriften

Aus allen bisherigen Ausführungen ergibt sich von selbst die Hinfälligkeit auch des letzten Einwurfs: „Die modernen rhythmischen Ausgaben bedeuten eine Pietätlosigkeit gegen die kirchliche Tradition und Autorität." Wenn sie nichts weiter sind als eine graphische Vereinigung des offiziellen Choraltextes mit den offiziellen Vortragsgesetzen und nichts anderes bieten, als was jeder Dirigent bei der Einübung der Choralmelodien aus der offiziellen Choralvorlage unbedingt tun muß: die Bestimmung des Choralrhythmus, wie sollen sie da gegen die kirchliche Pietät verstoßen! Sie sind und bleiben ja nur treue Dienerinnen und untrügliche Dolmetscherinnen der offiziellen Choralbücher, einzig und allein bestimmt, diese vor Mißdeutung zu schützen, deren Inhalt dem schlichten Sänger zu erschließen und die künstlerische Wiedergabe der durch ihren Inhalt bezeichneten liturgischen Weisen zu gewährleisten und allseits zu erleichtern. Wenn es irgend eine Pietät einem liturgischen Buch gegenüber gibt, ist es diese, eine Pietät, die durch die materielle Darstellungsform hindurch bis zur dargestellten Sache selbst vordringt, sie ehrt und schützt, wie sich's gebührt, statt an der materiellen Hülle festzuhaften und den Kern aller verderblichen Willkür und Ungeschicklichkeit preiszugeben. Im letzteren Fall müßte doch die mindestens objektive Pietätlosigkeit gegen den Choral selbst die schlecht verstandene Pietät gegen die Choraltonschrift mehr wie aufheben.

Darum hat die kirchliche Autorität die rhythmischen Ausgaben in modernen Noten auch niemals abgelehnt. Und wenn die heilige Ritenkongregation im ausdrücklichen Einverständnis mit dem Heiligen Vater durch Dekret vom 29. April 1911 die Choralausgaben mit rhythmischen Zeichen gutgeheißen hat, so gilt dies *a fortiori* von den den Choraltext selbst völlig unangetastet lassenden rhythmischen Ausgaben in modernen Noten. Das Dekret lautet:

Editionibus in subsidium scholarum cantorum, signis rhythmicis, uti vocant, privata auctoritate ornatis, poterunt Ordinarii, in sua quisque Dioecesi, apponere Imprimatur, dummodo constet, cetera, quae in Decretis Sacrae Rituum Congregationis injuncta sunt, quoad cantus gregoriani restaurationem, fuisse servata.

Quam resolutionem Sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, per Sacrorum Rituum Congregationis Secretarium relatam, Sanctitas Sua ratam habuit et probavit.

Deutlicher und nachdrücklicher als in diesem Dekret spricht sich der Standpunkt der höchsten kirchlichen Autorität in der Tatsache aus, daß rhythmische Ausgaben fast in allen römischen Seminarien, Kollegien, an den bedeutendsten römischen Kirchen und Kapellen, vor allem an der Sixtina, am Lateran, an Sta. Maria Maggiore und an der von P. Angelo Santi S. J. geleiteten offiziellen römischen Kirchenmusikschule in Brauch sind und im römischen *Regolamento* für Kirchenmusik „Zur Erzielung einer größeren Einheit in der Ausführung des Gregorianischen Gesangs" empfohlen werden.

* * *

Alle drei Anschuldigungen beruhen also durchaus auf Unwahrheit. Die den oben (1.) entwickelten Grundsätzen entsprechenden modernen rhythmischen Ausgaben sind und bleiben 1. eine Wahrung des wahren Choralbildes und Chorals, 2. eine sichere Leitung der Interpretationsfreiheit und 3. ihre Verwendung ist ein Akt wahrer und wohlverstandener Pietät gegen die kirchliche Autorität und Tradition. Wie das römische *Regolamento* hervorhebt, ist nur mit rhythmischen Ausgaben eine dem kirchlichen und künstlerischen Geiste entsprechende vollkommene Einheit in der Ausführung zu erreichen, die Einheit zwischen Sänger und Sänger, die Einheit zwischen Sänger und begleitender Orgel, die Einheit zwischen Chor und Volk, die Einheit zwischen Kirche und Kirche, die Einheit zwischen Kirchensprengel und Kirchensprengel.

* * *

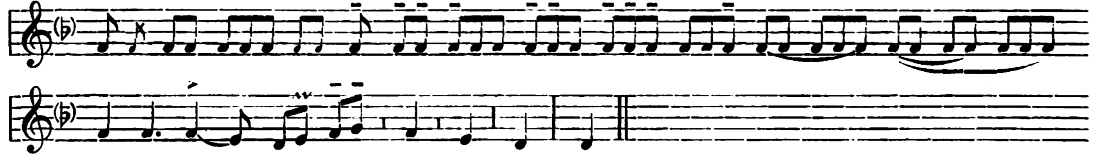
Mit diesem Nachweis der vollkommenen Berechtigung moderner rhythmischer Choralausgaben haben wir die erste Grundlage zu deren erfolgreichen praktischen Verwendung geschaffen. Die genaue Kenntnis dieser Berechtigung verscheucht alle Bedenken und flößt dem Sänger volles Zutrauen zu einer solchen Vorlage ein. Er überläßt sich bereitwilligst der Führung der letzteren.

Danach braucht er nur noch mit dem modernen rhythmischen Choralbild etwas vertrauter gemacht zu werden, und der Choralvortrag wird ihm ein leichtes sein.

II. Einschulung des Sängers auf das moderne rhythmische Choralbild

Vorausgesetzt wird natürlich eine angemessene Stimmbildung und Treffsicherheit, eine richtige Textaussprache und die Kenntnis der modernen Notenschrift.

Von letzterer kommen in der Pustetschen Ausgabe nur folgende Darstellungsmittel zur Verwendung:



Mit Ausnahme des zuerst erschienenen *Kyriale* und *Commune Sanctorum,* sind in der Pustetschen Ausgabe nur Transpositionen mit einem ♯ oder ♭. In späteren Auflagen wird letzteres auch auf *Kyriale* und *Commune Sanctorum* ausgedehnt werden können.

Die nähere Erklärung und praktische Einübung dieser Elemente wird mit den Schlußtönen und Kadenzen zu beginnen haben, da ihnen wie in tonaler, modaler und melodischer, so auch in rhythmischer und dynamischer Beziehung die Hauptbedeutung eignet: In ihnen verhallt der ganze musikalische Reichtum der vorausgehenden Melodien oder Melodieteile, zu ihnen tritt alles Vorausgehende in wesentliche Beziehung, von ihnen aus wird das Gehörte beurteilt.

Die Übungen werden alsdann von den Schlüssen zu den Satzgliedern und Stützen fortschreiten. Eine Anleitung zur Einübung eines Choralstücks nach der modernen rhythmischen Vorlage wird diese allgemeine Einführung beschließen. — Sämtliche Ausführungen stehen im Einklang mit der „Neuen Schule des gregorianischen Gesangs" von P. Dominikus Johner O. S. B.

1. Die Schlußtöne

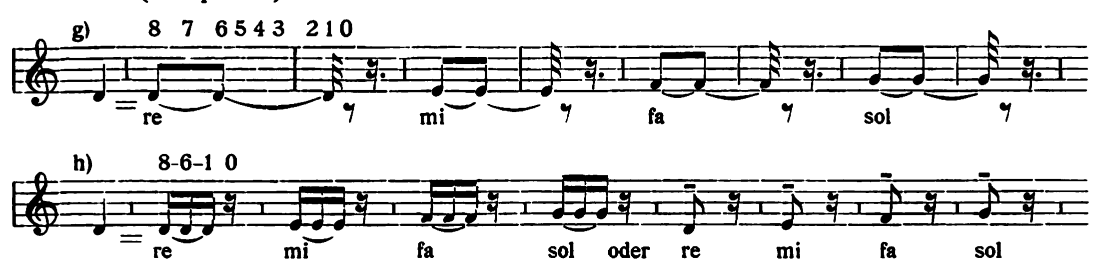
Eine mehrfache Gefahr stellt sich bei der Wiedergabe selbständiger Schlußtöne ein: daß sie a) zu kurz abgebrochen oder b) zu sehr gedehnt oder c) zu starr

und gleichmäßig oder d) nach dem Ende zu schwellend oder endlich e) nach dem Ende hin gleichmäßig abschwellend gesungen werden. Der Sänger muß den Ton das ganze Viertel halten und mit dem Einsatz einer folgenden Zeit diskret verklingen lassen. Falls wir für die dabei in Anspruch genommene Tonstärke einen Spielraum von acht, je nach dem allgemeinen Stärkegrad eines Stückes dehnbaren Stärkeeinheiten ansetzen, dürfen sich diese auf den Schlußton nicht etwa so verteilen, daß dieser mit einer Einheit beginnt und gleichmäßig bis auf acht Einheiten anwächst (Beispiel d) oder aber mit acht beginnt und gleichmäßig auf eine Einheit herabsinkt (Beispiel e), sondern so, daß der Ton mit acht Stärkeeinheiten anhebt, während der ersten Hälfte nur etwa bis auf sechs sich abschwächt und erst in der zweiten Hälfte seiner Dauer rascher verklingt. Nicht die Beispiele a bis e sind demnach für die Wiedergabe eines selbständigen Schlußtones maßgebend, sondern Beispiel f. — Man übe danach sämtliche Schlußtöne über den entsprechenden Solmisationssilben und in verschiedenen Transpositionen ein.



Von solchen Endschlußtönen unterscheiden sich die Zwischenschlußtöne mit ganzer Pause nur dadurch, daß sie nicht mit demselben hervortretenden *Ritardando* eingeleitet werden wie jene. Die Pause dauert dabei etwa ein Viertel, wie es in den obigen Beispielen angedeutet ist. — Die Doppelstriche denke man sich durch einfache Striche ersetzt und singe dann dieselben Töne unter genauer Einhaltung der Pausen.

Teilschlußtöne mit halber Pause unterscheiden sich von denen mit ganzer Pause nur durch das geringere *Ritardando* und die halbe Pause. Diese beträgt etwa ein Achtel (Beispiel g). Das Atemzeichen benimmt dem Schlußviertel die Atemzeit (Beispiel h).



NB. In Gesängen, die von zwei Chören oder von Soli und Chor abwechselnd gesungen werden (Introitus, *Kyrie, Gloria,* Graduale, *Alleluja,* Traktus, Sequenzen, *Credo, Sanctus, Agnus, Asperges,* Vesperantiphonen mit Psalmen, Hymnen und Responsorien), bedingen Doppelstriche innerhalb des Gesangskomplexes (an den Stellen, wo die Chöre oder Partien einander ablösen) nur Pausen in der Länge eines Viertels (also wie bei einfachen Ganzstrichen).

2. Die Schlußfälle

Ein Schlußfall (Kadenz) ist melodisch der abschließende Ausdruck eines oder mehrerer diatonischer Intervalle in den Grenzen der kleinen Sekund und reinen Quint, rhythmisch und dynamisch aber entweder die abschließende Nebeneinanderstellung zweier selbständiger Schlußtöne (Viertel von zwei verschiedenen Textsilben getragen) oder Schlußgruppen (Achtel) oder aber eine abschließende Gruppe von gegenseitig sich unterordnenden Tönen (Viertel und Viertel oder Achtel und Viertel oder Achtel und Achtel).

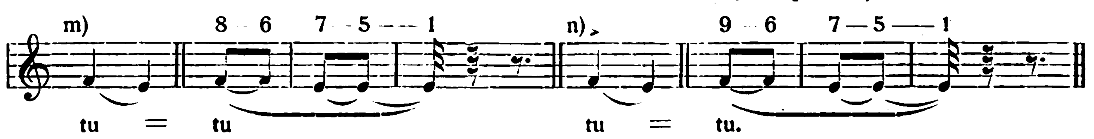
Kadenzen, die aus zwei selbständigen Vierteln bestehen (ohne Bindebogen), werden gesungen nach Maßgabe des unter 1 von den selbständigen Schlußtönen Gesagten, nur daß der erste Ton in seiner zweiten Hälfte dynamisch nicht abfällt, sondern in den Schlußton übergeführt wird (Beispiel i).

Eine gewisse gegenseitige Unterordnung bedingt bei solchen Kadenzen sehr oft der Wortakzent, insofern das mit diesem Akzent bedachte Viertel stärker angesungen werden muß als das andere (Beispiel k), oder aber eine über das Viertelmaß etwas hinausgehende Dehnung (*Tristropha,* Beispiel l).

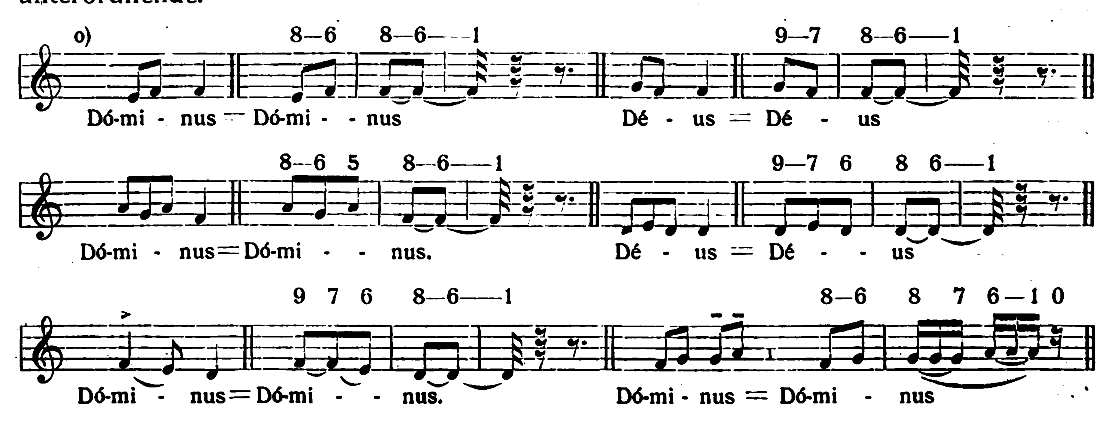


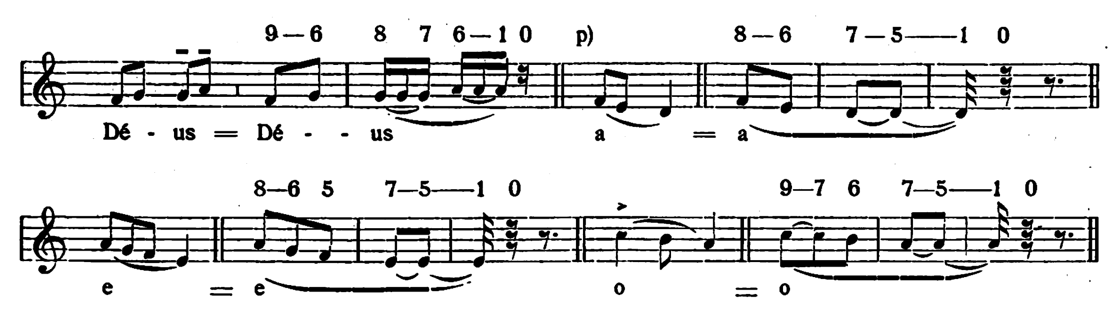


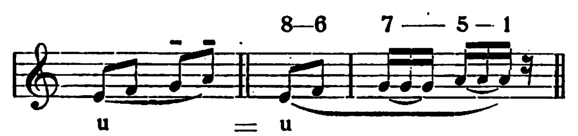
Durch einen Bindebogen über einer Textsilbe verbundene Schlußviertel müssen so gesungen werden, daß das zweite vor dem ersten dynamisch etwas zurücktritt (Beispiel m). Ist überdies das erste Viertel noch mit dem einen *Pressus* eigenen *sforzando* versehen, dann muß natürlich der dynamische Abstand zwischen beiden ein um so merklicherer sein (Beispiel n).



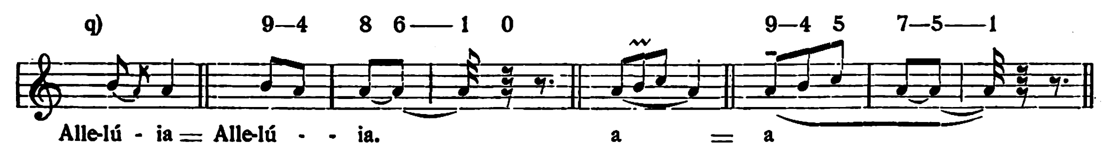
Damit ist nun auch schon angedeutet, wie die an die Stelle der Viertel tretenden Achtelgruppen dynamisch wiederzugeben sind. An die Stelle der erklärenden Achtel in den obigen Beispielen treten einfach die Achtel der wirklichen Kadenzen. Beispiel o gibt selbständig nebeneinander tretende Gruppen, Beispiel p einander sich unterordnende.





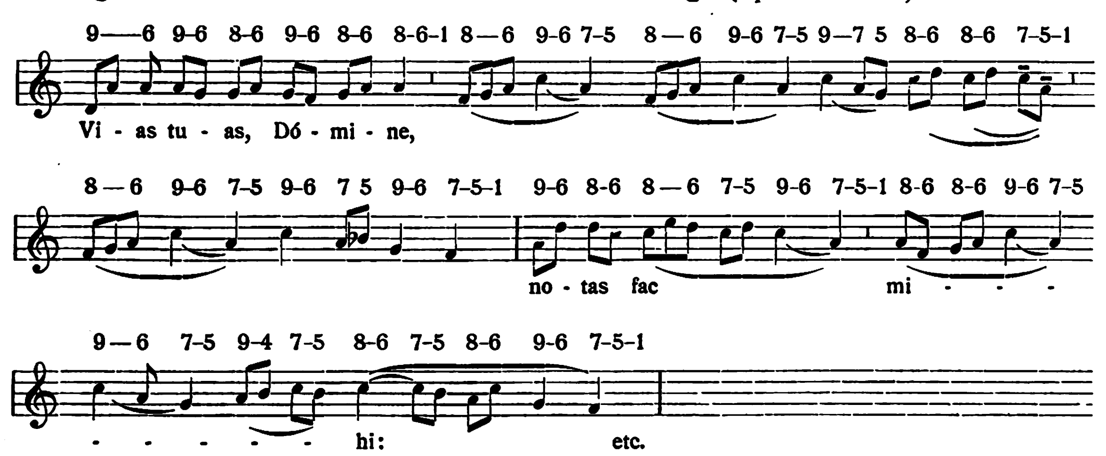


Eigens muß noch der dem *Epiphonus* und *Cephalicus* entsprechenden liqueszierenden Kadenzen sowie der mit dem *Quilisma* ausgestatteten Schlüsse gedacht werden. Da nach den offiziellen Vortragsregeln die liqueszierenden Töne und das *Quilisma* nicht kürzer, wohl aber bedeutend schwächer gesungen werden sollen als gewöhnliche Töne, können wir derartige Schlüsse dynamisch folgendermaßen präzisieren:



3. Satzglieder und Sätze

Die Satzglieder und Sätze bieten sich unserer Analyse dar als rückwärts vollzogene Weiterentwicklungen der Kadenzen, als mehrfache organisch verbundene Wiederholungen, Erweiterungen, Verkürzungen, Verkehrungen und Verschiebungen des Kadenzintervalls und seiner rhythmischen und dynamischen Grundform, mit Abrechnung des Schluß-*Ritardando* und -*Decrescendo.* Als Beispiel geben wir den Anfang des Gradualverses des ersten Adventsonntags (*Epitome* S. 2).



Drei Bemerkungen haben wir jedoch hier anzufügen, die eine wesentliche Erweiterung der bisher entwickelten Grundsätze über die Rhythmik und Dynamik bedeuten: 1. Wo der melodische Fluß auf einem Viertel sistiert, ohne zu pausieren, da schwillt der Ton, nachdem er sich zuerst gedämpft hat, dem folgenden stärkeren Ton zu. Sonach wären im obigen Beispiel die dynamischen Angaben über den

pauselosen Stillständen auf *a* über *Domi-ne* folgendermaßen zu ergänzen: 7—5—7 oder 7—5—8. — 2. Der Stärkewechsel in den einzelnen zwei- und dreigliedrigen kleinsten Achtelgruppen braucht durchaus nicht immer der von stärker zu schwächer zu sein. Jeder Wechsel, auch der von stark zu stärker, befriedigt vollkommen unser rhythmisches Bedürfnis und bringt stets eine sehr willkommene Abwechslung und angenehme Überraschung. (Siehe *Epitome* S. 9*.)



3. Zur Markierung und Belebung der einzelnen Satzteile und Sätze darf in ihrem Verlauf die Stärkeeinheit nicht starr dieselbe bleiben, sondern muß nach dem Hauptakzent des betreffenden Satzes und Satzgliedes hin mäßig wachsen und nach dem Ende zu wieder abnehmen. Die kleinen An- und Abschwellungen in den kleinsten rhythmischen Gruppen von je zwei oder drei Zeiteinheiten müssen sich also selbst wieder im Rahmen einer den ganzen Satzteil oder Satz umspannenden größeren An- und Abschwellung vollziehen, was die organische Einheit eines ganzen Tonstückes nachdrücklich fördert.

* * *

Die vollständige Einübung der Gesänge nehme folgenden Verlauf:

Bei nicht rezitativischen Stücken beginne man mit einer vorläufigen Einübung der Melodie ohne Text. Dabei achte man zunächst nur auf die Reinheit der Intervalle, alsdann auf die Bestimmtheit der Tondauer, auf die Gruppierung der Töne, wie sie die Vorlage bietet, auf ein flüssiges *Legato* und auf ein sanftes An- und Abschwellen der melodischen Sätze, anfangs unter Wahrung eines langsameren Tempo, dann stufenweise zu einem rascheren vorschreitend.

Danach gehe man erst an die Übersetzung, Erklärung, an die deutliche, sinngemäße Deklamation und gehobene Rezitation (auf einem Ton) des Textes.

Alsdann beleuchte man den Aufbau der Melodie nach Maßgabe des Textinhalts und der Textform und zeige die innige Verschmelzung von Text und Melodie.

Daran schließe sich die von Satz zu Satz fortschreitende Einübung des Ganzen.

Erst an letzter Stelle wird das definitive Tempo nach Maßgabe des Textinhaltes, des Festgedankens, der Stimmenmasse und der Raumverhältnisse festgelegt, wird die breitere, zurückhaltendere Tongebung bei der Intonation und beim Schluß bestimmt, und der richtige, vollwertige Ausdruck für alle Teile des Stückes klargestellt.



Der Introitus „Laetare“ am vierten Fastensonntag

Von D. Lucien David O. S. B.-Dongelberg (Brabant)[1]

Dom Guéranger nennt den Sonntag *Laetare* einen der bedeutungsvollsten Sonntage des Kirchenjahres. Die Kirche selbst hebt an diesem Tage die Trauer der Fastenzeit auf: die Gesänge der heiligen Messe atmen nur Freude und Trost.

Die Kirche will in der Tat, daß dieser Tag für uns sei wie ein Markstein auf dem mühevollen Kreuzweg, wie eine erfrischende Oase inmitten der Trockenheit der Buße; sie gestattet uns, für einen Augenblick die Prüfungen der irdischen Verbannung, die Leiden und Sünden zu vergessen und richtet unsere Blicke vielmehr hinauf zum himmlischen Jerusalem und zu den ungemischten Freuden, die uns dort erwarten. Es ist wie ein Hoffnungsstrahl, der unser Seelenleben erleuchtet, ein Vorgeschmack der Osterfreude, mit dem die liturgischen Gebete, Lesungen und Gesänge unser Herz bewegen.

Der Introitus will demnach nicht uns irgend ein Symbol oder eine heilsgeschichtliche Tatsache vorführen, sondern einfach ein Gefühl der Freude am bevorstehenden Osterfest sowie an unserer zukünftigen ewigen Seligkeit einflößen. Diese Aufgabe löst er ausgezeichnet. Die Übersetzung des Textes heißt folgendermaßen: Freue dich, Jerusalem, | und machet eine Festversammlung, | die ihr sie liebet; | seid mit ihr fröhlich in Jubel alle, | die ihr über sie in Trauer waret; | denn ihr werdet frohlocken und satt werden | von den Brüsten eures Trostes.

Zur Erklärung des Textes sei folgendes bemerkt: Die ersten beiden Verse geben getreu den Wortlaut der Itala. Die übrigen von *Gaudete* an sind eine ziemlich freie Übersetzung, die weder der Itala noch der Vulgata entspricht. Das Ganze ist dem 66. Kapitel des Propheten Isaias entnommen.

Laetare Jerusalem: Jerusalem bedeutet hier die Kirche als mystische Braut Christi, sowie ihre Glieder, die Gläubigen. Dies erklärt uns nach dem Singular *Laetare* den Plural der folgenden Verse: *facite* usw. In der Vulgata steht übrigens der Plural schon im ersten Vers, wo es heißt: *Laetamini cum Jerusalem:* freuet euch mit Jerusalem. Beide Versionen könnte man wohl zusammenziehen in der Übersetzung: Freuet euch, ihr, die ihr Kinder Jerusalems (bezw. der Kirche) seid. *Conventum facite:* Es handelt sich hier um eine Festversammlung. Der dreifache Parallelismus der ursprünglichen Strophe ist unbestreitbar: Zuerst heißt es *laetare*, am Schluß *gaudete* und zwischen beiden gebraucht die Vulgata das Wort *exsultate;* wir haben wenigstens dessen Sinn hier beibehalten.

Gaudete cum laetitia: Das Griechische und besonders die semitischen Sprachen wiederholen oft das Zeitwort oder fügen ein entsprechendes Hauptwort bei, um den Gedanken stärker zu betonen. In der Vulgata steht genauer: *Gaudete gaudio* (vgl. *gaudens gaudebo* im Introitus am Feste der Unbefleckten Empfängnis). Den Sinn gibt die Variante unseres liturgischen Textes sehr getreu wieder durch die beiden lateinischen Wörter: *Gaudete* (seid innerlich fröhlich) und *laetitia* (zeiget eure Freude auch äußerlich, im Jubel).

Qui in tristitia fuistis: Das Perfektum *fuistis* braucht man nicht so streng zu nehmen. Die Vulgata hat an dieser Stelle das Präsens: *qui lugetis.* Tatsächlich ist hier auch die Rede von einer Trauer, welche in der „gegenwärtigen“ Fastenzeit alle empfinden sollen, welche ihre Sünden beweinen und gegen sie ankämpfen. Der Gedanke an eine Vergangenheit kann jedoch auch hier Platz finden, indem man besonders den ersten Teil der Fastenzeit im Auge hat. Wir vereinigen beides im Imperfekt: Ihr, die ihr (gestern noch) in Trauer waret.

Ut exsultetis: Das Verbindungswort *ut* weicht hier von seiner gewöhnlichen Bedeutung ab und wird wohl am besten wiedergegeben durch: Im Vertrauen, daß ... oder noch einfacher durch: denn.

Exsultetis bezeichnet eine recht lebhafte, ja überschwengliche Freude (*ut sugatis* in der Vulgata); der Sinn ist also: denn ihr werdet zittern vor überschwenglicher Freude, nicht allein aus Hoffnung, sondern im freudigen Besitz, im Genuß, in der Sättigung, wie bei der heiligen Eucharistie oder in der ewigen Glückseligkeit.

Ab uberibus: Das Beiwort *vestrae* statt *eius* ändert einigermaßen den Sinn: Der Trost, um den es sich handelt, wird eben nicht betrachtet als ein Geschenk, welches die Kirche den Gläubigen macht, sondern als ein Besitz dieser letzteren. Folglich kann das Wort *uberibus* nicht übertragen als: Brust (Jerusalems) betrachtet werden, sondern symbolisch als „großer Überfluß“.

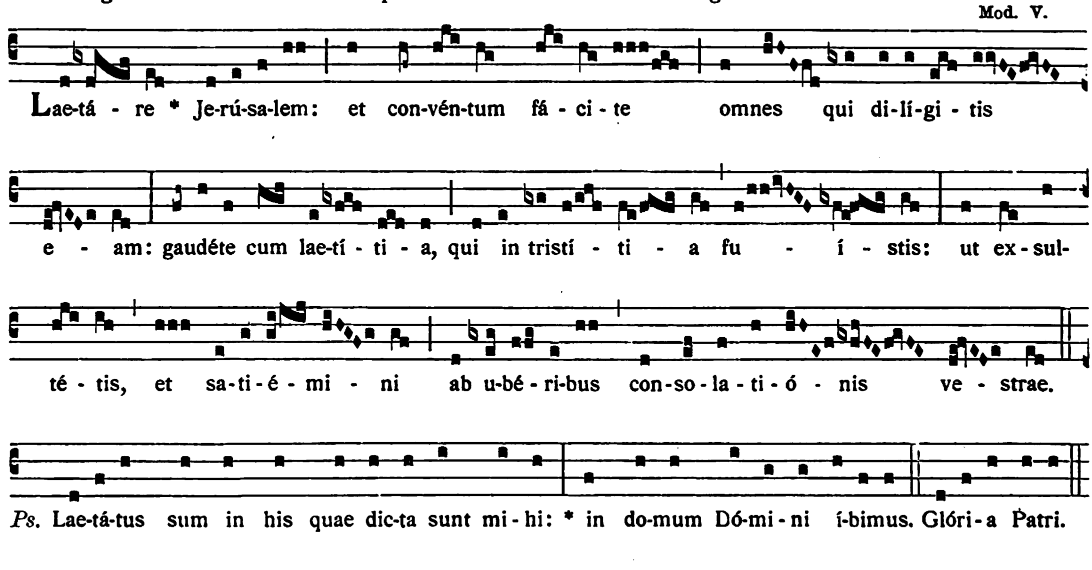
---

[1]) Vgl. *Revue du Chant Grégorien,* 18. Jahrgang, Nr. 4, und *Musica sacra*, 45. Jahrgang 1912, Nr. 12, S. 361 Anm.



Die Melodie hat demnach die Aufgabe, zur Freude zu stimmen. Die Freude ist jedoch nicht immer ungemischt und rein, wie man es aus verschiedenen Melodien des Kirchenjahres entnehmen kann. Es handelt sich hier nicht um einen Freudenerguß, wie z. B. das Osterfest ihn bringt; ebensowenig um jene stille, kindliche Fröhlichkeit, welche die Betrachtung des Festes der Unbefleckten Empfängnis erzeugt; sie ist auch kein Entzücken, wie wenn am Feste Allerheiligen der Himmel sich öffnet, sondern gleicht eher der Freude des Sonntags *Gaudete* in der Adventszeit. Aber selbst hier besteht noch ein Unterschied. Denn während im Advent die Seele sich schon voll und ganz der Weihnachtsfreude hingibt, so ist in der Fastenzeit ihre Freude nicht ohne einen wehmütigen Blick auf ihre Sünden und auf das Leiden des Heilandes.

Diesem doppelten Gedanken hat nun die Melodie des Introitus Rechnung getragen; freilich überwiegt zu Anfang und zum Schluß als Hauptmotiv das Gefühl der Hoffnung und des Trostes.



Laetare Jerusalem: Diese beiden Worte sind, wie gesagt, gewissermaßen der Vorspruch des Ganzen und haben daher auch eine sehr charakteristische Melodie: „Freue dich, Jerusalem!" Während die betonte Silbe mit lebhaftem Aufschwung wie eine freudige Botschaft klingt, so bedeutet die Ruhe und Sicherheit, mit der die Melodie auf der Endsilbe heruntersteigt, eine ebenso ruhige als energische Aufforderung zur Freude. Es wird übrigens für die Leser nicht ohne Interesse sein zu erfahren, daß die ganze Melodie des *Laetare* wesentlich ein treuer Widerhall der Finale des Alleluja ist, welches der Priester in der Messe vom Karsamstag anstimmt.

Laetare: Freue dich! Diese Aufmunterung gilt der Stadt Jerusalem. Der Sänger vereinigt sich mit dem Propheten und ruft die Einwohner zur Freude, wie ein siegesfroher Herold, welcher von den Zinnen auf die Stadt herabschaut. So bewegt sich auch die Melodie bei der Schlußsilbe auf der Höhe, welche sie mit einem Schwung erreicht hat.

Da die Melodie von *Laetare* etwas in sich abgeschlossenes darstellt und die Finale recht klar und bestimmt ist, so möge der Sänger die End-*Clivis* etwas dehnen und den Übergang auf das Wort Jerusalem nicht zu sehr beschleunigen, freilich auch nicht ins andere Extrem fallen und die Wörter ganz auseinanderreißen. Er wird daher am besten die erste Note der mittleren Gruppe von *Laetare* gut betonen und von einer Betonung der dritten Note absehen.

Et conventum facite: Diesen Worten entspricht im folgenden Verse das: *Gaudete cum laetitia,* während dem *omnes qui diligitis eam* die Worte *qui in tristitia fuistis* entsprechen. Dieser Parallelismus in der Melodie erhält jedoch je nach dem Texte eine ziemlich große Schattierung.

Anfangs bleibt die Stimme des Herolds auf der Tonhöhe seines ersten Rufes, womit er alle Einwohner zu einem Freudenfest einladet. Die Note *do,*[1]) auf welcher sein erster Aufruf endigt, dient ihm dann als Ausgangspunkt für einen noch höheren und stärkeren Appell. Die Menge der Gläubigen, welche in allen Stadtteilen Jerusalems zerstreut sind (ein getreues Bild der Kirche), veranlaßt den Sänger, das

[1]) Offenbar liegt im Original ein Versehen vor, wenn hier von der Note *la* die Rede ist.

Motiv, welches auf dem Worte *conventum* elegant ausgeführt ist, auf *facite* nochmals zu verstärken. Die beiden *Clivis* sind einander parallel; sie sind keine bloßen Verbindungsneumen, sondern ergänzen den *Torculus*. Man hüte sich daher, dieselben zu schnell zu singen; dagegen möge man die erste Note einer jeden betonten Silbe gut hervorheben.

Das Motiv findet eine glückliche Lösung in einer melodischen *Coda*. Die Stimme des Herolds, welche sich durch den *Ictus* des *Torculus* und der *Clivis* schon auf einer gewissen Tonhöhe hielt, beharrt und dehnt sich vermittelst der *Tristropha* nochmals ganz energisch auf derselben aus, bis seine letzten Rufe langsam und sachte verhallen und in einem langgezogenen *Torculus* ausklingen. Man möge das auf Jerusalem begonnene *Crescendo* auf diesen beiden Wörtern fortsetzen und den Akzent der beiden *Torculus* gut hervorheben. Der ganze Satzteil muß überhaupt mit etwas Feuer gesungen werden: *risoluto*. Den Schluß-*Torculus* darf man auf keinen Fall zu kurz singen, da er ja die letzten Rufe des Herolds in die Ferne tragen soll.

Omnes qui diligitis eam: Die Melodie, welche sich soeben noch auf der Dominante bewegte, sinkt jetzt allmählich ganz auf den Grundton herab. Man beachte den Reiz und die Anmut auf *omnes;* es gilt eben alle Gläubigen einzuladen. Der Sänger wird ihr wohl am besten gerecht, wenn er den einzigen Ton auf der ersten Silbe stark betont, sodann leicht auf die drei ersten Noten des *Podatus Subbipunctis* aufsteigt und den *Pressus* recht zur Wirkung kommen läßt.

Qui diligitis eam: Auf den Aufruf zur Freude, welche in dem *si* des Schluß-*Torculus* von *facite* besonders hervortritt, folgt nun, etwas unerwartet, ein *si b*, ein Anflug von Trauer. Die Kirche Christi durchschreitet eben eine Zeit der Prüfung und schaut im Geiste den Kalvarienberg. Und da ihre treuen Kinder wie immer so besonders auch heute mit ihr fühlen, so ist ihre freudige Hoffnung ebenfalls nicht ohne Furcht und Trauer.

Dadurch ergibt sich so recht die melodische Symmetrie zwischen diesem Vers und dem folgenden, worin die Trauer sich noch mehr ausspricht. Auf dem Worte *diligitis* schwingt sich die Melodie mit Anmut und Liebe an das *b*-moll und verläßt es wie mit Bedauern, um sich langsam auf *eam* herabzusenken. Dort bewegt sie sich dann innerhalb der großen Terz, die auf der Tonsilbe ruht, sicher und ruhig wie eine treue Seele, die des Gegenstandes ihrer Liebe recht bewußt ist. Bei dieser Stelle möge der Sänger den Tonakzent mit Ausdruck singen, sich leicht, aber ohne Übereilung auf den *Torculus* aufschwingen und dann ruhig auf die beiden *sa*[1]) der Endsilbe herabsteigen. Der *Climacus*, welcher dem *Quilisma* vorangeht, muß nach der allgemeinen Regel etwas gedehnt werden. Der Akzent kann auf der folgenden *Virga* wieder aufgenommen werden. Auf dem Worte *eam* bekommt die oberste *Virga* den Hauptakzent; die beiden Noten der End-*Clivis* werden doppelt lang gesungen, die letzte lasse man besonders sanft ausklingen.

Gaudete cum laetitia: Dieser neue Aufruf zur Freude bedeutet natürlich auch einen neuen Aufschwung der Melodie. Eine gewisse Beklommenheit, welche im Worte *Laetare* den Freudengesang etwas verdüsterte, ist unterdessen geschwunden und deshalb schwebt der Gesang jetzt frei auf der Dominante, deren erster Akzent sich als Echo auf der Neume des folgenden Wortes wiederholt. Der Sänger möge bei: *cum laetitia* das erste *la* etwas bestimmt ansetzen und die drei Noten des *Torculus* schön verbinden. Das *si b* singe man leicht schwebend und spare die Dehnung auf für die folgende Neume.

Qui in tristitia: Das Leitmotiv von: *qui diligitis eam* wird hier wieder aufgenommen und klarer ausgeprägt. Die Trauer, welche im Halbton *si b la* angedeutet ist, wird in der ganzen Tonlinie festgehalten. Es ist, wie wenn eine Seele sich in ihrem Schmerz gefällt und wie Rachel sich nicht trösten lassen will. Das Wort *tristitia* endigt dazu noch in der Kadenze *si b la*. Der Eindruck ist aber weit verschieden von dem, welchen das *si* von *facite* enthielt und die Finale von *satiemini* enthalten wird. Die Stimme erhebt sich ein wenig auf *fuistis* wie zu einem Seufzer, der sich auflöst ähnlich wie im Worte *tristitia*. Das *si* des *Climacus* klingt wie ein scharfer Mißton, und zwar mit der Absicht, um den Gedanken noch ergreifender zu gestalten. Es fehlte in der ersten Ausgabe des Graduale von D. Pothier. Die erste Note der betonten Silbe in *tristitia fuistis* muß hervorgehoben, darf aber nicht von der Gruppe getrennt werden, welche sie einleitet. Sie braucht darum aber nicht etwa stark gedehnt oder gar doppelt lange gesungen werden, um so weniger, als auch der *Torculus*, den sie einleitet, besonders hervorgehoben werden muß. Die beiden *Clivis*, welche den *Quilismen* vorausgehen, werden gedehnt. Der *Climacus* wird in der folgenden *Clivis* genug erweitert, braucht also nicht noch gedehnt zu werden; man hüte sich aber auch, ihn zu verkürzen.

Ut exsultetis et satiemini: Nun taucht plötzlich die Hoffnung auf im Angesicht der unaussprechlichen Freuden des himmlischen Vaterlandes, wo kein Schatten von Trauer sein wird. Ihr werdet frohlocken! Denn Christus selbst wird euer Osterlamm sein und ihr werdet durch ihn und in ihm die Quelle jedes wahren Trostes und das Unterpfand der ewigen Freuden besitzen. Nun erhebt sich auch die Melodie frisch und fröhlich, um zunächst wie in einen Freudenschrei auszubrechen und dann auf der Dominante weiter zu jubeln; die Freude, welche im ersten Vers zum Ausdruck kommt, wird hier noch übertroffen.

[1]) Im Original steht wohl aus Versehen *sol*.



Selbst die *Tristropha,* welche auf *exsultetis* folgt, vermag die Begeisterung nicht aufzuhalten; die Melodie sinkt nur einen Augenblick, um dann mit erneuter Kraft mit Hilfe der zwei oberen Noten eines gut betonten *Porrectus* bis zum *mi* sich hinaufzuschwingen.

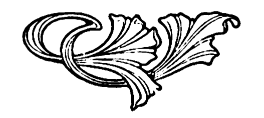
Satiemini! Ihr werdet gesättigt werden! Eure Freude wird jedes Maß übersteigen, denn sie wird sich nähren an den Quellen der göttlichen Seligkeit, an den Freudenströmen, welche die Stadt Gottes durchfließen. Nachdem die Melodie in verschiedenen Wendungen diesem Übermaß an Freude Ausdruck gegeben, sinkt sie nach der betonten Silbe mit einer wirklich majestätischen Ruhe stufenweise auf das *fa* herunter, und zwar bewegt sie sich dabei in einer Tonfülle, welche dem Gedanken des Wortes *satiemini* voll und ganz entspricht. Dieselbe Stufenreihe finden wir in den Worten *(in tristitia) fuistis* zum Ausdruck des Schmerzes; ein Beweis dafür, wie schön sich ein und dieselbe Neume zwei verschiedenen Seelenzuständen anpassen kann. Der Schlüssel des Geheimnisses liegt im Unterschied der Einleitung zur Neume und in der Wahl der *Clivis*, welche die Kadenz abschließt. Man singe bei *Satiemini crescendo* bis zum *mi,* wo die Melodie ihren Höhepunkt erreicht, und steige dann frisch und freudig, aber ohne Übereilung auf den Stufen des *Climacus* auf das *la* herab.

Ab uberibus consolationis vestrae: Man erwartet sich hier darauf, daß die Fülle himmlischer Freude ihren Ausdruck finde in einer reichen Entfaltung melismatischer Tonreihen. Statt dessen ist sie hier in das Gewand abgeklärter Ruhe eingehüllt, wie sie die lieblichen, freudelächelnden Engel und Heiligen von Fra Angelico auszeichnet. Die „Überfülle" der Freude wird ausgedrückt durch das Wort *„uberibus"*, die Brust. Die Melodie steigt hier dreimal. Es ist, wie wenn die Brust sich immer mehr vor Freude dehnt. Dieses Aufsteigen der Melodie ist recht ausdrucksvoll und wiederholt sich auf den ersten Silben des folgenden Wortes *consolationis,* wo sie ihren Höhepunkt erreicht, um schließlich auf *vestrae* ruhig und bestimmt auszuklingen. Diese Neume, welche wir auf dem Worte *eam* getroffen haben und welche dort die leise Wehmut im Worte *diligitis* ausglich, macht hier denselben Eindruck der Ruhe, der friedlichen Freude, welche die Einleitungsworte *Laetare Jerusalem* verheißen. — Bei: *ab uberibus* singe der Sänger die letzte Silbe nicht zu stark, sondern recht leicht, aber ohne Übertreibung, da der Hauptnachdruck des Wortes auf der Neume der betonten Silbe ruht. Bei *consolationis vestrae* empfiehlt es sich ganz besonders, die Töne schön zu verbinden; denn die Süßigkeit dieses Trostes verlangt eine gleichmäßige, ohne jeden Anstoß ruhig fortlaufende Gesangsweise. Die Note *la,* auf welche ein *Podatus Subbipunctis* folgt, gehört tatsächlich mehr zu dieser Gruppe als zum Vorhergehenden: sie bildet so recht ihre Einleitung ungefähr so wie das erste *do* für die Gruppe auf der betonten Silbe von *consolationis.* Das Ganze ist übrigens sehr gebunden. Der Schluß des Satzes wiederholt durch sein musikalisches Motiv, welches im Graduale ziemlich oft zur Anwendung kommt, ganz genau das Tonbild der letzten Neumen auf *diligitis eam.*

Der Psalm *Laetatus sum:* Der Text entspricht genau dem der Antiphon: *Laetare-Laetatus sum.* Die Gleichheit besteht nicht bloß in den Worten, denn der ganze Psalm 121 würde in das 66. Kapitel des Propheten Isaias passen und wäre ein vortrefflicher Gegenstand der Betrachtung für den Sonntag *Laetare;* zwei seiner Stellen finden übrigens in den Gesängen der Tagesmesse Verwendung: im Graduale und in der Communio.

Besonders beachtenswert ist aber die Melodie des V. Psalmtones, der in wunderschöner Weise mit dem Gedanken der Antiphon in Einklang steht: Die drei Eingangsnoten erklingen wie der Schall der Trompete und erinnern ziemlich lebhaft an den Aufschwung der Melodie auf Jerusalem. Außerdem schwebt der Rezitationston auf ziemlich hoher Note, die selbst immer freudiger erzittert. Dieser festliche Ton kann auch durch die Mediante nicht abgeschwächt werden. Die Finale klingt aus wie eine liebenswürdige Handbewegung des Grußes und der Einladung. Dies alles ist kein bloßer Zufall. Denn es ist dies nicht der einzige Fall, wo die Psalmodie mit dem Gedanken so schön harmoniert. Einen ähnlichen Fall haben wir z. B. auch im Eingangspsalm *Reminiscere* vom zweiten Fastensonntag.

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Diejenigen Leser, welche in einer Handschrift mit Romanuszeichen oder deren Wiedergabe die oben gegebenen Erklärungen über den Text sowie über Sinn und Eigenart von Text und Melodie verfolgen, werden bemerken, daß die Notenzeichen dieser Dokumente vortrefflich den Grundsätzen eines natürlichen melodischen Vortrages des liturgischen Textes entsprechen, ein neuer Beweis für die Berechtigung der Theorie des oratorischen Rhythmus.



Die Ostermesse eines Schweizerkomponisten des 16. Jahrhunderts

Von Musikdirektor Dr. G. Eisenring-Zürich

Die Handschrift Gal. V 169 der Kantonsbibliothek Zürich überliefert uns eine mehrstimmige Ostermesse eines schweizerischen Komponisen des 16. Jahrhunderts. Das wäre an und für sich kaum besonderer Erwähnung wert, sind uns doch aus dieser Zeit eine schöne Zahl schweizerischer Tonsetzer bekannt, die mehrstimmige Meßgesänge komponierten. Ich erinnere hier nur an unseren berühmten Landsmann Ludwig Senfl, an den Walliser Stephan Schwartz von Sitten (Stephanus Niger, *Sedunensis Valerianus*), von dem die Tschudische Handschrift, Cod. 463[1]) der Stiftsbibliothek in St. Gallen zwei mehrstimmige Gesänge der dritten Weihnachtsmesse, den Introitus *„Puer natus est"* und die Communio *„Viderunt omnes fines"* enthält; ich erinnere ferner an den Züricher Felix Löro, den Freiburger Johann Wannemacher *(Vannius)*, den Solothurner Gregor Meyer und andere Komponisten dritten und vierten Ranges, deren Namen durch P. Anselm Schubigers Forschungseifer der Vergessenheit entrissen wurden.[2]) Über die genannte Ostermesse und ihren Komponisten konnte er noch nichts wissen, da die zitierte Handschrift bis in die neueste Zeit fast gänzlich unbeachtet blieb. Die Kenntnis derselben dürfte aber nicht ohne Interesse sein, zumal jene Ostermesse, wie es sich gleich zeigen wird, auf ganz eigene Weise komponiert ist.

Die Handschrift Gal. 169 besteht aus vier getrennten Stimmbüchern (Diskant, Diskant II, Tenor, Baß); es fehlen, da in der Vorrede von „6 partes" die Rede ist, wahrscheinlich die Alt- und eine zweite Baßstimme. Über ihr Entstehen gibt uns die Vorrede im Tenor wichtigen Aufschluß. Sie beginnt also:

„Dem fürnemen, hoch und wolgelerten Herren und Magister Johann Friesen, Schulmaister zu Zürich Embüt Clemens Hör burger zu S. Gallen vil hayl und gnad von Gott durch Jesum Christum unsern Herren. Amen."

„Hochweyser fürnemer günstiger geliebter Herr. nachdem und ich mich ain zayt han etwas im Componieren geübt und versucht, hab ich och under anderem für mich genommen *Missam in tempore pascali* zu componieren, von wegen das sy mich al weg ain fröliche lustige liepliche Melodiy bedunkt hat."

Clemens Hör, Bürger von St. Gallen, über den wir bisher nichts Näheres erfahren konnten, war, wie aus einer Bemerkung in der Vorrede unzweideutig hervorgeht, Anhänger des neuen Glaubens, als St. Galler wahrscheinlich Zwinglianer, die sich im allgemeinen, wie die Geschichte zeigt, nicht gerade als Freunde der Kirchenmusik aufführten, vielmehr in blindem Haß gegen alles Altgläubige vielerorts die schönsten Orgelwerke zerstörten und die liturgischen Gesangbücher verbrannten. Weder Choral noch mehrstimmige Kirchenmusik fand vor ihnen Gnade. Es ist bekannt, daß Luther und seine Anhänger in dieser Beziehung viel weitherziger waren und sich nicht scheuten, lateinische Meßgesänge aus der alten in die neue

---

[1]) Vgl. Cod. 463 Nr. 116 und 121.

[2]) Vgl. P. Anselm Schubiger: „Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz", Einsiedeln 1873.

Kirche hinüberzunehmen.[1]) So nimmt auch Clemens Hör keinen Anstand, eine mehrstimmige Ostermesse zu komponieren; „hat mich daran baepstlichen bruch nît yrren lassen“, schreibt er ausdrücklich an Fries. Wenn er seine Komposition in erster Linie auch nicht für die Kirche bestimmt hatte, wenn er die *„missa in tempore pascali“* besonders wegen ihrer fröhlichen, lustigen, lieblichen Melodie[2]) mehrstimmig komponieren wollte, „sonderlich zu ainer Choralistenübung“, wie es weiter unten in der Vorrede heißt, an die Möglichkeit einer Aufführung in der Kirche rechnet er doch.[3])

Das sind die Gesänge der Ostermesse, die Hör mehrstimmig komponierte:

Introitus *Resurrexi*	*Patrem*
Kyrie	*Adiuva nos deus* (Motette)
Et in terra	*Sanctus*
Grad. *Haec dies*	*Benedictus*
All. ℣. *Pascha nostrum*	*Agnus*
Sequenz *Laudis*	Communio *Pascha nostrum.*

Wir sind erstaunt ob der unerwarteten Vollständigkeit dieser Ostermesse eines Neugläubigen. Sämtliche Stücke des Ordinariums und Propriums sind komponiert. Nur die Sequenz ist eine andere und an Stelle des Offertoriums *Terra tremuit* ist die Motette *Adiuva nos deus* getreten. Prüfen wir die einzelnen Gesänge näher: Der Introitus ist mehrstimmig gesetzt bis auf die Intonation und die erste Hälfte des Psalmverses, d. h. so, wie wir ihn vollständiger bis anhin noch nie gefunden haben; das *Kyrie* hält genau fest an der liturgischen Zahl der Anrufungen; im *Et in terra pax* und *Patrem* und in andern Gesängen treffen wir keine unvollständigen Texte, sondern im Gegenteil zahlreiche Textwiederholungen. In diesen Punkten steht die *Missa de tempore pascali* des Clemens Hör geradezu einzig da unter den zahlreichen Meßkompositionen des 16. Jahrhunderts. Eigenartig ist sie auch in anderer Beziehung.

So vollständig die Messe sonst ist, in einem Punkte ist sie doch unvollständig: sie stammt nämlich nicht von **einem**, sondern von **zwei** Komponisten,[4]) von Clemens Hör und Heinrich Isaak, dem großen niederländischen Meister († zirka 1517). Im Stimmbuch des Diskant deutet Clemens Hör über den einzelnen Gesängen und deren Teilen fast regelmäßig den Namen des betreffenden Autors durch die Initialen H. J. oder Hain. Js. und C. H. an. Nach diesen Angaben komponierte:

Cl. Hör:	H. Isaak:
	Introitus: *Resurrexi:* Antiphone
	2. Hälfte des Ps.-℣.: *Tu cognovisti*
	Gloria patri etc.
Sicut erat etc.	
Kyrie 1mo.	*Kyrie* 2mo.
Kyrie 3mo.	*Christe* 1mo.
Christe 2mo.	*Christe* 3mo.

[1]) Vgl. R. v. Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893.

[2]) Damit ist doch wohl die Choralmelodie gemeint; ob Hör diese Prädikate „fröhlich, lustig, lieblich“ auch auf den Introitus *„Resurrexi“* bezieht, der doch nichts weniger als fröhliche Osterfreude bekundet, dessen „Charakter am Osterfest befremdend“ ist? Vgl. Der katholische Kirchensänger, Beuron 1910, S. 29 ff.

[3]) Vgl. das Zitat aus der Vorrede.

[4]) Das *„Adiuva nos deus“* stammt von einem dritten Autor, dessen Namen Clemens Hör, wie er gesteht, selber nicht kennt.

Kyrie 1mo.	*Kyrie* 2mo.
Kyrie 3mo.	
Et in terra pax . . . voluntatis	*Laudamus te*
Benedicimus te	
	Adoramus te (ohne Überschrift, doch wahrscheinlich von Isaak)
Glorificamus te	*Gratias . . . gloriam tuam*
Domine deus . . . pater omnipotens	
Domine fili unigenite	*Jesu Christe*
Domine deus . . . filius patris	
Qui tollis . . . miserere nobis	*Qui tollis . . . deprecationem nostram* (?)
Qui sedes . . . miserere nobis	*Quoniam . . . sanctus*
Tu solus dominus	*Tu solus Altissimus*
Jesu Christe.	*Cum sancto spiritu . . . dei patris. Amen.*
	Grad. *Haec dies*
	All. ℣. *Pascha nostrum.*

Alle folgenden Gesänge sind ohne nähere Angaben über den Autor. Wahrscheinlich rühren das *Patrem, Sanctus, Benedictus* und *Agnus* her von Clemens Hör, vielleicht auch die Sequenz; die Communio dagegen dürfte wieder von Isaak komponiert sein, und zwar deshalb, weil sie, wie Graduale und Allelujavers keine Textunterlage, nur die Anfangsworte verzeichnet hat, währenddem *Patrem, Sanctus, Benedictus* und *Agnus* vollständig ausgeschrieben sind, wenn schon der Text durchwegs sehr nachlässig behandelt ist. Was Hör selbst komponierte, konnte er kaum ohne Text lassen, was er dagegen einem andern Komponisten entnahm, besaß möglicherweise in der Vorlage schon keinen Text; solche sind ja in damaliger Zeit keine Seltenheit.

In seiner Vorrede gibt Cl. Hör Aufschluß darüber, wieso er dazukam, seine und Isaaks Kompositionen auf so eigentümliche Weise zu verquicken. Er nennt seine Komposition einfältig und schlecht, Isaaks Gesang aber klinge den Ohren der Zuhörer „vil lieplicher und anmütiger", „darumb ich," so schreibt Hör, „Hainrici Isaacs composition darunter vermist hab solcher Ordnung, was Choral organisiert, denselben hab ich fürnemlich componiert, darnach was Chorus respondiert, hab ich des Hainrici Isaacs composition, sovil ich deß bekommen hab hineingesetzt, wo dann schon etwan ains Vers oder Stücklins desselben minder, hab ich mein composition gestelt, damit es gantz wird . . ."

Diese authentischen Aufschlüsse sind sehr interessant, aber auch nur dann verständlich, wenn man die Eigenart mancher Meßkompositionen Isaaks in Betracht zieht. Isaak komponierte zahlreiche Messen, in denen Choral und Mehrstimmigkeit also miteinander abwechseln, daß je ein Vers choraliter, der folgende polyphon ausgeführt wird. So verlaufen *Kyrie, Et in terra* usw. im steten Wechsel beider Stile.[1] Die obige Bemerkung Hörs: „Was Choral organisiert, denselben hab ich fürnemlich componiert", sagt also, daß Hör alle jene Choral-Partien in Isaaks Meßkompositionen ausgeschaltet und durch eigene mehrstimmige Vertonungen desselben Textes ersetzt hat. „Wo dann schon etwan ains Vers oder Stücklins des-

[1]) Ich verdanke die Kenntnis dieser Tatsachen einer freundlichen Mitteilung von Herrn Professor Wagner, der in seiner demnächst erscheinenden Geschichte der Messe auf die Isaakschen Meßkompositionen näher eingehen wird.

selben minder, hab ich mein composition gestelt, damit es gantz wird," diese Bemerkung läßt darauf schließen, daß Hör diese Meßkomposition Isaaks nicht vollständig besaß, daß er also auch fehlende mehrstimmige Partien Isaaks durch eigene ersetzte und dürfte vor allem auf die vier Gesänge *Patrem, Sanctus, Benedictus* und *Agnus* bezogen werden, bei denen jegliche Angaben über den Autor fehlen. Wenn wir oben die Vermutung aussprachen, sie stammten samt und sonders von Hör, stützten wir uns auf einen ganz äußerlichen Grund; es ist immerhin möglich, daß sich auch unter diesen Gesängen das eine oder andere von Isaak komponierte Teilstück findet. Eine vergleichende Untersuchung mit Isaaks Meßkompositionen müßte in dieser Frage wohl Gewißheit verschaffen; formelle und stilistische Gründe allein führen zu keinem Ziel. —

Wenn wir schließlich die einzelnen Gesänge prüfen, müssen wir bedauern, daß infolge Fehlens der Altstimme ein vollständiger Einblick in dieselben unmöglich gemacht ist.[1]) Immerhin ist es nicht allzuschwer, dieselbe in Verbindung mit den anderen Stimmen ungefähr zu ersetzen. Zudem sind einige Stellen nur dreistimmig komponiert, andere wieder fünfstimmig, was bald in dieser, bald in jener Stimme angemerkt ist durch die Randglosse: *trium vocum* oder *quinque vocum* (dreistimmig sind z. B. das dritte *Christe eleison,* das erste *Qui tollis* in *Et in terra,* das dritte *Agnus*), diese Teile werden gesungen von Diskant, Tenor und Baß; in diesen Fällen vermissen wir also die Altstimme nicht. In fünfstimmigen Sätzen tritt zu den genannten Stimmen noch ein zweiter Diskant (z. B. bei *Laudamus te; Adoramus te; domine fili unigenite Jesu Christe — qui tollis peccata mundi* (II.) *Jesu Christe*). Auch in diesen Sätzen können wir die Altstimme ziemlich leicht ergänzen. Diese drei- und fünfstimmigen Sätze bilden aber eine Ausnahme; Vierstimmigkeit ist Regel; „da es also etwan mit dry Stymen endet, etwan mit 5 Stymen, dool fürnemlich mit vier Stymen gadt," sagt Hör in der Vorrede.

Der erste Introitus *Resurrexi,*[2]) mit Ausnahme des *Sicut erat* von H. Isaak, ist recht einfach und schlicht komponiert, dabei aber sehr wohlklingend, erinnert fast in keinem Punkte an die großartige und zugleich eigentümliche Vertonung desselben Textes im *Choralis Constantinus II.* Nur die stets mit Hilfe des *Subsemitoniums,* merkwürdigerweise fast immer an derselben Stelle auftretenden Kadenzen mahnen stark an Isaak, sind stellenweise sogar vollständig gleich. Im folgenden gebe ich wenigstens den Anfang dieses Introitus hier wieder, einmal um einen Vergleich desselben mit dem andern obengenannten zu ermöglichen, sodann auch noch aus anderm Grunde. Wie oben bemerkt, zeigt Hör die dreistimmigen Sätze in der Regel an durch die Randbemerkung: *„trium vocum".*

Vielleicht wurden wohl manche andere Stellen dreistimmig gesungen, so wenig vermissen wir die zweite Stimme, soviel Wohlklang liegt schon über das Zusammenspiel der drei andern Stimmen ausgebreitet. Zu diesen Stellen rechne ich auch den folgenden Introitus:[3])

---

[1]) Wir sprachen oben von zwei fehlenden Stimmen. In der Vorrede ist auch ausdrücklich von sechs partes die Rede; keiner der genannten Meßgesänge ist aber sechsstimmig komponiert, dagegen einzelne Stücke mit weltlichen Texten, z. B. „das Glüt zu Speyer", *„bona dies"* etc.

[2]) Nach diesem Introitus findet sich noch ein zweiter mit demselben Text von Isaak. Es ist der Osterintroitus *Resurrexi* aus dem Osteroffizium im *Choralis Constantinus II.;* er stimmt mit der Fassung in der Neuausgabe (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI. Jahrgang, Wien 1909, S. 39 ff.) ziemlich genau überein. Dagegen singt der Diskant statt: ... *et quos hic dilexit hos ad coelos vexit* den deutschen Text: dess sond wir alle fro sin, Christ sol unser Trost sin.

[3]) Die Redaktion gibt die Ausführungen und Beispiele des Verfassers unverkürzt wieder, ohne damit ihr Einverständnis mit allem bekunden zu wollen.


Re-sur-re-xi
et ad - - - huc te - - - - - -
et ad - - - -
et ad - - - - - - - - huc te - -
cum sum al - le - - - - - - - - - - lu - ia
huc te - - - - - - - cum sum
- - - - - - cum sum al - le - - - - - - - lu - ia
al - le - - - - - lu - - ia
al - le - - lu - - - - ia al - le - - - lu - ia
po su - i - - - - - - sti su - - - - per me ma - num
po - su - - - i - sti su - - per me ma - -
po - su - - - i - sti su - - per me ma - - - num
tu - - - am al - le - - - - lu - ia al - le - - - lu - ia mi - ra -
- num tu - - - - - - - am al - le - - lu - - - - ia. etc.
tu - - - am al - - le - lu - - - - - - - - - - ia.
bi - lis fa - - cta est sci - en - - ti - a tu - - a.


Sicut erat aus dem Introitus: Resurrexi
Clemens Hör
Si - cut e - - - rat in prin - ci - - - - pi - o
Si - cut e - rat e - rat in prin - ci - - - - pi-
Si - cut e - rat e - rat in prin - ci - - - - pi-
et nunc et sem - - - - - - - - per et sem - per et in
o et nunc et sem - - - - per et in sae - - - cu -
o et nunc et sem - - per et sem - per et in
sae - cu - - la sae-cu - lo - - rum a - - - - men a - - - - - men.
la sae - cu - lo - rum a - - - men a - - - - men.
sae - cu - la sae-cu - lo - - rum a - - - - men a - - - - - men.
Et in terra
Et et in ter - - ra pax ho - - mi - - - - ni-bus
Et in ter - - - - ra pax ho - mi - - ni - - bus
Et in ter - - - - - - ra pax ho - mi - - - - - - ni -
bo - - - - - - - nae vo - lun - - - - - - - ta - tis etc.
bo - nae vo - - - - - lun - - - - - - ta - - tis etc.
- - bus bo - nae vo - - - lun - - - - - - - - - - ta - tis etc.

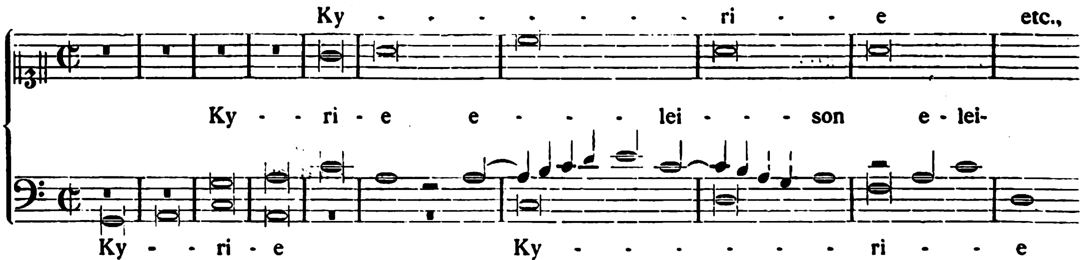

Qui tollis I.
trium vocum.
Qui qui tol - - - lis pec-ca - - - -
Qui qui tol - - - - - - - - - - - lis pec - - ca - - ta
Qui tol - - - - - - - - lis pec - - ca - - ta mun - -
- - - - ta mun - - di mi - - - se - re - - - - - - - re
mun - - - - - - - di mi - se - re - - - - - - - - - - re
- - - - - - - - - di mi - - - se - re - - - - - -
no - - - - - - - bis.
no - - - - - - - bis.
- re no - - - - - bis no - - - - bis.
Agnus dei III.
trium vocum.
Ag - - nus de - - - - - - i
Ag - - - - nus de - - i qui tol - - - - lis pec-ca-
Ag - - - - - nus de - i qui tol - - -
qui - - - tol - - lis pec-ca - - - - - - - - - ta mun - -
- - - ta mun - - di pec - - - ca - - - - - ta mun -
- lis pec - - ca - - ta mun - - - - di pec - ca - ta mun - -

di; etc.

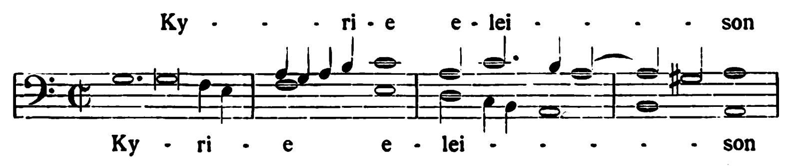
di; etc.

di; etc.

Das *„Sicut erat“* des Cl. Hör bildet zu Isaaks Introitus gar keinen unwürdigen Schluß (vgl. S. 68). Es ist einfach, stellt an die einzelnen Stimmen keine großen Anforderungen, erfreut um so mehr durch angenehmen Wohlklang. Dasselbe gilt von den meisten andern Gesängen Hörs. Auch auf schöne Stimmführung richtet er sein Augenmerk (vgl. das *Et in terra* S. 68). Wie edel klingt das dreistimmige *„Qui tollis“* (S. 69) und das dritte *Agnus Dei* (S. 69). Sie könnten ebensogut von Isaak stammen. Sein Stil ist auch der Stil Hörs; ihn nahm er offenbar zu seinem Vorbild. Von Isaak spricht er auch in seiner Vorrede wie von einem berühmten, überall bekannten Meister, nennt seinen Namen ohne irgendwelche weitere Zutaten. Des Hainrici Kompositionen waren ihm offenbar nicht fremd; an ihnen schulte er sich, als er sich „ain zeyt . . . etwas in Componieren geübt und versucht“. So eigenartig und gewagt daher sein Experiment war, wir müssen bekennen, es ist ihm recht gut gelungen. Wie Isaak, lehnt er seine Mehrstimmigkeit ganz an die Choralmelodie der betreffenden Stücke an, beim *Kyrie, Gloria* usw., also bei den Gesängen des Ordinarium, an die *„Missa in tempore Paschali“*, deren *Kyrie* im *Graduale Romanum* heute auch unter dem Titel *„Lux et origo“* bekannt ist. Wie Isaak nimmt auch er nicht die Choralmelodie nach der älteren kontrapunktischen Satzweise als integrierenden Bestandteil, als *Cantus firmus* in seine Gesänge hinüber, um sie mit mensurierten Stimmen kontrapunktisch zu einem Ganzen zu verweben, er entlehnt ihr vielmehr einzelne Melodiegänge, kurze Motive, hervorragende Intervallenschritte, um sie selbständig und oft thematisch und imitatorisch zu verwerten, so wie es Isaak in seinem *Choralis Constantinus* durchwegs tut (vgl. S. 67 und 68 die Stelle auf: *Et adhuc, . . . alleluia . . . super me* im Diskant, *Et in terra pax* im Diskant und Tenor usw. Ferner z. B. den Anfang des ersten *Kyrie* von Hör:



den Anfang des dritten *Kyrie,* welches dasselbe Thema variiert:



In alledem knüpft Hör an sein bewährtes Vorbild, an Isaak an. Von einem Stilunterschied, z. B. im *Kyrie,* im *Et in terra* kann man daher kaum etwas bemerken; die beiden Gesänge sind durchwegs einheitlich komponiert und lassen an und für sich nicht im entferntesten den Gedanken an Stückwerk aufkommen. Clemens Hör bekundet hier in der Tat, daß er ein sehr gelehriger Schüler Isaaks ist, und nicht der Dilettant, der aus Liebhaberei und ohne Beruf sich an die Komposition einer Ostermesse macht. Und wenn er am Schlusse seiner Vorrede „am montag des 20. tag Martiy anno domini 1553

Fries nochmals bittet: „so wellen doch ewer Wishait minder uff die minen als des Hainrici und andere gute stücklains verfast sehen, ouch min guten und genaigten willen daby vernehmen“, so wollen wir die Bescheidenheit des Komponisten ehren, seine *„Missa in tempore Paschali“* aber doch werten als das was sie ist, eine ob ihrer Eigenart interessante und musikalisch wertvolle Komposition.[1])

Vespere autem Sabbati . . .

I.

Noch ist kein froher Morgenhauch erwacht.
Noch brütet dumpf und schwer die Sabbatsnacht.
Noch liegt die stolze Stadt vor Schrecken stumm,
Als gingen Geister in den Gassen um.
Da schleicht es scheu den Leidensweg entlang;
Es ist der frommen Frauen Grabesgang.
Gleich wie der Engel Trauermelodien
Zieh'n ihre Seufzer durch die Lüfte hin.

Magdalena:

Ach, wie dunkel diese Nacht, wie schaurig,
Seit die milden Augen übergingen,
Seine Augen, die so todestraurig
Erd' und Himmel einmal noch umfingen.
Ach, die Sonne konnte wohl entweichen,
Aber ewig seh' ich ihn erbleichen.

Maria:

Magdalena, auch mein Auge trauert,
Und es weint mein Herz dem großen Meister.
Aber seltsam, wie es mich umschauert,
Tröstlich, wie ein Gruß der Himmelsgeister.
O, das glaube! Von den Vätern allen
Herrlich ist ihm schon sein Los gefallen.

II.

Nun liegen hinter ihnen Turm und Tor.
Und wie sie wandern, dämmert es empor.
Tiefab im Osten fing ein Leuchten an.
Da rötet sich der Wolkenozean.
Was diese Nacht in harte Fesseln schlug,
Das Licht beginnt den neuen Siegeszug.
Wie schimmern Erd' und Himmel, da es tagt!
Nur ohne Tröstung Magdalena klagt.

Magdalena:

Licht, dir klag' ich und euch Morgenwinde!
Den auf Bergen betend, ihr umflüstert,
Ach, ihr werdet nimmermehr ihn finden.
Seit er starb, ist jedes Licht verdüstert;
Ob die Tage kommen und vergehen —
Ewig muß ich ihn am Kreuze sehen.

Maria:

Magdalena, sieh den Himmel droben,
Dieses Leuchten, Flammen, Purpurstrahlen!
Dorthin ist gewiß sein Geist erhoben
Und vergißt schon dieser Erde Qualen.
Und der Vater in des Himmels Schöne
Grüßet schon den ersten seiner Söhne.

III.

Schon schimmert hell des Grabes weißer Stein,
Lichtblauer Himmel rahmt ihn köstlich ein.
Und eben flammt, ein leuchtend Angesicht,
In Morgenglut die Sonne auf, und flicht
Die schönsten Strahlenkränze wunderbar
Um dieses Felsengrabes Hochaltar.
Voll Sehnsucht Magdalena steht und schaut,
Erhebt von neuem süßen Klagelaut.

Magdalena:

Herr und Meister, könntest du mein Flehen,
All der deinen Liebesklage hören,
O, du müßtest wieder auferstehen,
Unsre Seufzer müßten dich beschwören.
Wehe, durch des Todes dunkle Pforte
Dringen keine Seufzer, keine Worte.

Maria:

Leiser tönen laß dein Klagen, leise!
Störe nicht die frohen Morgenlüfte!
Glaubst du, daß nach allgemeiner Weise
Er, der Hohe, wird ein Raub der Grüfte?
Der dem toten Lazarus geboten,
Sollte selber bleiben bei den Toten?

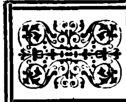
Der Engel:

Nein, ihr Treuen, trocknet nun die Tränen!
Den ihr jammervoll am Kreuz gesehen,
Den sie höhnend überwunden wähnen,
Felsen sprengte seines Geistes Wehen.
Aus der Grabesnacht, aus Todesbanden,
Siegreich ist er herrlich auferstanden.

Innsbruck — J. Ch. Weber

---

[1]) Soeben legt ein deutscher Komponist des 20. Jahrhunderts, Professor Max Springer, eine ähnlich aufgebaute „Ostermesse“ vor, „*Missa Resurrexi*“, Op. 27 (Prag, Bonifatiusdruckerei; Partitur 37 S., Preis nicht angegeben). Dieselbe stellt sich nach dem Vorwort des Autors „als Versuch einer vom Introitus bis zur Communio durchkomponierten Messe dar. Der Anlage des Werkes liegt die Idee des kirchenmusikalischen Gesamtkunstwerkes zugrunde, wie es die katholische Kirche seit Jahrhunderten in ihrer Liturgie besitzt und deren Gesetze Richard Wagner auf die Bühne eigentlich nur zu übertragen brauchte“. (S. 1.) Die Redaktion kann das erst nach Abschluß der Nummer eingetroffene Opus hier im Zusammenhalt mit obigem Aufsatz nur noch kurz anzeigen, ein Referat (oder eventuell auch einen Aufsatz darüber) einem späteren Hefte vorbehaltend. Die Redaktion



Gesänge zur Auferstehungsfeier



Die „Auferstehungsfeier“ kennt man in manchen Ländern nicht — wenigstens nicht in unserer deutschen Form; so z. B. wird der Fremde in Rom vergebens nach einer solchen am Karsamstag sich umsehen, wenn er nicht die vielbesuchte feierliche Prozession in S. Croce dafür gelten lassen will.

Da die Chorregenten in bezug auf „Gesänge zur Auferstehungsfeier“ vielfach nur sehr wenig Literatur zur Verfügung haben, so wurden hier eine Reihe von brauchbaren lateinischen und deutschen Texten zur Auswahl (mit Angabe des Schwierigkeitsgrades, des Verlags und des Preises) für die Praxis zusammengestellt.

l = leicht; s = schwer; ms = mittelschwer; wo nichts Näheres bemerkt, ist die Besetzung: 4st. gemischter Chor.

B. A. = Böhm & Sohn, Augsburg; F. R. = Feuchtinger, Regensburg; C. R. = Coppenrath, Regensburg; Gl. R. = Gleichauf, Regensburg; Gr. I. — Groß, Innsbruck; P. R. = Pustet, Regensburg; S. D. = Schwann, Düsseldorf.

I. Lateinische Texte

Ett, K. A. *„Attollite portas“* für gem. Chor mit Streichorchester und Orgel, ms. B. A. Partitur und Stimmen 6 *M*.

Filke, M., Op. 60 Nr. 2. *Cum rex gloriae Christus*, Prozessionschor mit Blasmusikbegleitung, ms. B. A, Partitur und Stimmen 2 *M*.

Gessner, Ad., Op. 12. *Resurrexit*, sieben lateinische Gesänge zur Osterfeier für Männerchor, ms. S. D. Partitur 1 *M*, Stimmen à 15 *Pf*.

Haller, Mich., Op. 2 Nr. 3/4. *„Surrexit pastor bonus“* für 4- und 5st. gem. Chor mit bel. Begleitung von 5 Blechinstrumenten, ms. C. R. Partitur 1 *M*, Singstimmen 45 *Pf*, Instrumentalstimmen 30 *Pf*.

— Op. 37. Liturgische Gesänge für die Osterfeier, ms. C. R. Partitur und Stimmen 2 *M*.

Hanisch, Jos., Op. 27. Auferstehungslied *„Surrexit Dominus“* für Sopran und Alt oder 4 gem. Stimmen mit 4 Posaunen oder Orgel, ms. S. D. Partitur 80 *Pf*, Singstimmen à 10 *Pf*, Blasinstrumente 40 *Pf*.

— — Op. 31. Hymne *„Aurora coelum“* für 4 Stimmen und 4 Posaunen oder Orgel, ms. Partitur 80 *Pf*, Stimmen à 10 *Pf*, Blasinstrumente 30 *Pf*.

Mitterer, Ign., Op. 31. *II Responsoriae ad Matut. in festo resurrectionis Dom.* mit Orgel, ms. C. R. Partitur 60 *Pf*, Stimmen à 15 *Pf*.

Renner, Jos. sen. Auferstehungslieder *„Surrexit“* und *„Aurora coelum“* nebst *„Tantum ergo“* für Sopran I, II, Alt (oder Tenor), Baß mit Orgel- oder Blechbegleitung, l. P. R. Partitur 1 *M*, Singstimmen à 10 *Pf*, Blasinstrumente 30 *Pf*.

II. Deutsche Texte

Filke, Max, Op. 95. Festchor zur Auferstehung mit Chor und Orchester, ms. Gr. I. Partitur 2 *M*, Singstimmen 1 *M* 20 *Pf*, Orchesterstimmen 2 *M*.

Goller, V., Op. 28. Der Heiland ist erstanden, mit Orgel und 4 Blechinstrumenten, l. C. R. Partitur 1 *M*, Singstimmen à 20 *Pf*, Blasinstrumente 60 *Pf*.

Griesbacher, P., Op. 72. Auferstehungslied „Freu dich, erlöste Christenheit“ für 3 Frauenstimmen mit Orgel in „Neun Kirchenlieder“, ms. C. R. Partitur 3 *M* 50 *Pf*, Stimmen à 40 *Pf*.

Gruber, Jos., Op. 70 Nr. 1. I. Auferstehungslied „Christus ist auferstanden“, mit Orgel oder Orchester, l. B. A. Partitur und Stimmen 1 *M* 50 *Pf*.

— — Op. 70 Nr. 2. II. Auferstehungslied „Der Heiland ist erstanden“, mit Orgel oder Orchester, l. B. A. Partitur und Stimmen 1 *M* 50 *Pf*.

— — Op. 93. III. Auferstehungschor mit Orgel und Orchester, ms. Gr. I. Partitur und Stimmen 2 *M*.

— — Op. 160. IV. Auferstehungschor „Das Grab ist leer“ mit Orgel oder Orchester, l. B. A. Partitur und Stimmen 2 *M*.

Hegmann, Karl, Op. 26. Auferstehungslied „Alleluja laßt uns singen“, l. Gl. R. Partitur 60 *Pf*, Stimmen à 15 *Pf*.

Höllwarth, Joh. Auferstehungschor und *Regina coeli* mit Orgel und 4 Blechinstrumenten, l. Gr. I. Partitur und Stimmen 1 *M* 20 *Pf*.

Lipp, A., Op. 57. Feierliches Auferstehungslied mit Orgel und 4 Blechinstrumenten, l. F. R. Partitur und Stimmen 2 *M*.

— — Op. 90. Deutsches Auferstehungslied für Männerchor mit 4 Blechinstrumenten, l. B. A. Partitur und Stimmen 1 *M* 40 *Pf*.

Meuerer, J. G., Op. 16. Auferstehungschor mit Orgel, 2 Trompeten, 2 Posaunen ad lib., ms. S. D. Partitur 60 *Pf*, Singstimmen à 5 *Pf*, Instrumentalstimmen 1 *M*.

— — Deutsches Osterlied „Heil uns, Heil, Alleluja“ für 4 Männerstimmen, l. Gl. R. Partitur 50 *Pf*, von 10 Stück ab à 25 *Pf*.

Mitterer, Ign., Op. 47a. Auferstehungschor mit Orgel und Orchester, ms. C. R. Partitur und Orgel 1 *M* 30 *Pf*, Singstimmen à 10 *Pf*, Orchesterstimmen 1 *M*.

Obersteiner, Joh. Auferstehungschor „Der Heiland ist erstanden“, l. Gr. I. Part. u. Stimmen 1 *M* 60 *Pf*.

Santner, K. Auferstehungslied „Der Heiland erstand“, mit Orgel oder Orchester, l. B. A. Partitur und Stimmen 1 *M* 50 *Pf*.

Thaller, J. B., Op. 3. Auferstehungslied „Erstanden ist“, l. C. R. Partitur 40 *Pf*, Singstimmen à 10 *Pf*. Blechbegleitung 50 *Pf*.





Liturgische Lebens- und Kunstklarheit

Zur dringlichen Empfehlung und weitesten Verbreitung von
Dr. O. Drinkwelders „Grundlinien der Liturgik“

Von P. Martin Schaller O. S. B.-Beuron

Ungemessene Lebensschönheit und Allkunst wollen jetzt unsere Fortschrittsländer zu einem großen, sonnensicheren Gartenland umbilden mit reichsten Quellen neuer Augenweide und Herzenslust, neuer Opfer- und Glücksformen. Was meinen wir dazu? Ja, es sollen die Friedensauen rings um uns nach modern-technischer Schnellmöglichkeit in Paradiesesstätten der Schönheit und Kunst verwandelt werden — und dazu muß zuerst und in allem die Liebe reiner und höher und klarer geordnet werden. „Eine verklärende Höherordnung reiner Liebe!“ so heiße unsere katholische Triumphparole zur Gesundung und Vollendung der heutigen formkundigen Feinkultur, und die Quellkammer zu solchen Reformgnaden müssen wir im Kirchlich-Liturgischen suchen und finden. Wie fern stehen wir aber noch von der rechten Erkenntnis dieses Kunstideals, wie sind wir vielfach in der Wegrichtung so jammerschade unkundig und unsicher, in der Wegrichtung zum heiligschönen Kirchenleben der klarsten Liebe. Nein, nicht ganz abseits stehen wir, wir sind noch auf dem Wege zum liturgischen Kirchgarten, in dem uns eine verklärende Höherordnung reiner Liebe bald möglich ist, oder wir sind wenigstens mit innerstem Heimweh bereit, viel eifriger nach diesem Wege auszuschauen.

Also nehmen wir gleich nochmals unseren eigenen Kalender pro *anno Domini* 1913 hervor mit der Frage: „Auf wann wollen wir die ersten besten Besuchsstunden für liturgische Feiergnaden drinnen und draußen vormerken?“ Zur einen oder zur anderen freien Tageszeit dürfen wir sicher gleich im Voraus ein Kreuzchen an den Rand zeichnen, und dieses wird uns jeweils mahnen, uns trotz allem liturgisch zu besinnen, in etwa liturgisch aufzuleben oder wenigstens unser Inneres, unsere Seele in kirchlicher Einmütigkeit sich der eingetauften Sehnsucht nach dem Segensstrom liturgischer Gnade und Kunst einfach zu überlassen. Es gehört freilich etwas Persönlichkeit dazu, eine gewisse Sammlung im Alltag, selbständige Eigenart im breiten Massenlauf. Oder durch das obige Kreuzlein vor der Feierstunde werden wir erinnert, mit hellem Glaubensauge auszuschauen, mit erwärmtem Eifer der Liebe uns zu erkundigen, wo das Göttlich-Sieghafte auf Erden jetzt in liturgischer Erbfolge besonders weilt und wirkt und wächst, inwiefern wir selber als gebildete Zeitgenossen eines fortlebenden gottesdienstlichen Wunderwerkes auf der Höhe sind. Das alles wollen wir anfangs sogar gern erstreben durch die eingehende Lesung eines bescheidenen Handbuches, falls es uns nur bequem und dienlich zukommt. So ist es zeitgemäß, einem handlichen Wegweiser ins liturgische Wunderreich vertrauen wir uns bald an. Und wenn er suggestiv liturgisches Geistesleben einhaucht, wir warten nur um so empfänglicher; wir gehören hierin zu denen, die guten Willens sind. — Kurz und schlicht: haltet die „Grundlinien der Liturgik“ von Dr. Drinkwelder auf dem Tisch oder in der Tasche bereit, achtet einmal auf entschiedene heilige Stimmungskunst fürs bessere Ich und steckt das Werkchen auch dem Freund, auch der jungen Sorge und Liebe in den Bücherschrank an ein auffälliges Ehrenplätzchen! Ja, ich stehe nicht an, laut hinauszurufen: Wer daheim oder in Wien am letzten eucharistischen Weltkongreß interessiert teilgenommen hat, der hat die allgemeine und modernste Bildungspflicht, zum rechten Selbstbewußtsein tiefer zu schauen, was denn das Bleibende und Grundfeste ist, das jenen Tagen vorausgeht und nachfolgt, von dem die riesigste, vornehmste, kunstreichste und opferfreudigste Menschheitsversammlung mit ihren neuzeitlichen Kulturfittichen nur eine solenne Teilfeier, bloß eine imposante Blumenreife sein soll. Und in Kürze umfassender, zeitgemäß fortschrittlicher, für ernste Selbstbildung praktischer, gründlicher, leichter als im neuerschienenen achten Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“ wird man solch wissenswerte Auskunft heute kaum irgendwo finden. Es handelt sich also um ein überaus gediegenes religiös-kirchliches Zeitbuch für gebildete Kreise, dem zur Zier der Bescheidenheit die richtige Geltung von dritten verschafft werden muß. Drum sei es euch dringlich empfohlen zur liturgischen Vorschule auf osterfrohes Weiterleben.

„Euch! Mir?! Ich? Halt — nie! Gegensturm!!“ schreit ein alter Uhu und sein jüngstes Kind, auch ein gelber Neidhart aus der stolzen Diesseitsgemeinde dazwischen. Gewiß zwei für viele sagen's: „Zeit ist erst Geld, das neue Kalenderjahr ist beim modernsten Fortschritt Gold und jeder kommende Tag, jede nächste Stunde muß mit Runzeln und Schwielen vorab bare Münzen oder überhaupt etwas Zahlbares herausarbeiten. Das gilt und füllt! Wie daraufhin bis spät in den Sonntagmorgen hinein mit allen Kräften zu rechnen und zu reißen ist, das ist für den Ehrenmann allerdings öffentliches Pflichtgeheimnis. Dazwischen und darauf gehören unbedingt sportliche Erholungsstunden, täglich vier bis zwanzig Seiten Tageszeitung, dann klassische Bücher und freieste Kunstunterhaltung. Summa Summarum: Bleibt für frommes Träumen und Deklamieren und ähnliches Stimmungswerk weder Zeit noch Lust.

***

Liturgische Werte haben abgewirtschaftet, das liturgische Füllhorn ist höchstens ein interessantes Museumsstück für gehörige Geschichtskunde. Wozu einen alten Kalender mit Festtagen und Fasttagen, mit farbigen Heiligennamen und Geheimnissprüchen ins Geschäftsbureau? Behalte nur deine ganze Richtung zum Hauptbuch, lebe noch mehr in den Naturtag und in die unendliche Nutzarbeit hinein, dein Sehen und Atmen geht vollbefriedigt darin auf und wird später rechtzeitig von selber ausgehen." Sprach's mit radikaler Wahrhaftigkeit resp. Verlogenheit und braucht hier nicht auf die rote Korrekturtinte zu warten, die zuerst alles blutig machen muß, bevor es besser wird. Eine liturgische Predigt setzt nämlich schon etwas voraus und überläßt die allererste Gleichgewichtssorge einer vorliturgischen Kriegskunst, der sie zum Siege nur mit erhobenen Händen verhilft. So focht einst Moses auf der Bergeshöhe vor seinen streitenden Mannen im Talgrund siegreich durch Opfern und Beten. — Aber andere schelten bedächtiger und zutraulicher: „Daß jetzt gerade die liturgische Auferstehung in die Mitte der religiösen Neubewegung kommen soll! Sie findet weder Bahn noch Platz zwischen der apologetischen Arsenalpflege und zwischen der gewöhnlichen volkstümlichen Hauptsorge für zeitgemäßes Glaubensleben und Tugendstreben und für kirchliche Charitas. Sie müßte sich ja ungerufen in vollbesetzte Stundenpläne und Vereinssäle hineindrängen, sie kommt sicher noch zu früh. Sie kommt ganz ungelegen mit dem Liebreiz ihrer erneuten Jugend; ist sie nicht frühreif in ihrem sicheren Auftreten? Wir haben einen gutgewohnten gleichmäßigen Schritt im kirchlich-religiösen Hügelland, das genügt doch! Also: einstweilen noch nicht so viel liturgische Bildung oder doch ganz vorsichtig und langsam!"

Einstweilen nur wenig liturgische Bildung und noch weniger liturgische Erziehung! So mager der Trost ist, er kommt aus der treuen Nachbarschaft und wirkt deswegen wie eine verpflichtende Trostgabe von überlieferter Sorte. Aber auch nicht mehr als diese, wenn Wichtigeres drängt. Leugnet also: Treibt nicht die eucharistische Lebenserweckung in der Gesamtkirche mit organischer Innenmacht zur liturgischen Danksagung durch heilige Allkunst? Fühlt ihr noch nicht unmittelbar, wie die letzten Jahre und ihre Nöten und Dekrete geradezu nach liturgischer Vertiefung und Neuordnung für alle Kinder der Kirche ausgreifen? Es ist nun Hirtenpflicht, das Alte und Frische möglichst friedlich zusammenwachsen, gnadenreich aufblühen und himmlisch ausreifen zu lassen. Solch Friedenswerk bringt dann am schnellsten das herrlichere, treuere Gottesreich, wenn Hirt und Herde verständnisvoll über Grundmauern und Hauptformen eins geworden sind. Liturgische Fortbildung wird also unabweisbar modernstes kirchliches Apostolat für die Einzelseelen, die Familien, die Gemeinden, die Diözesen, die heilige Priesterkirche. Der Wunsch und Segen des eucharistischen Papstes Pius' X. ist genug bekannt, von unten sind wir dankbare, hochgesinnte, tatkräftige Gegenliebe schuldig. Es beglückt das *Omnia instaurare in Christo* bereits die Lieblinge des göttlichen Kinderfreundes, die sonst noch lange durch allerhand pädagogische Experimente groß und klein gezüchtet würden. Für die Jugend vor allem heißt also die nächste Zukunftsparole: liturgische Bildung tut not, liturgische Erziehung der eucharistisch gesegneten Neugeneration tut bitter not! Schon sehe ich, wie die guten pädagogischen Gegenwartsrichtungen darin geeint und gekrönt werden. Wohlgemerkt, es wird nicht versuchsweise empfohlen: schon gelang die Edelprobe und wird heuer noch genug zur Sprache kommen. Reicht einander also brüderlich und priesterlich die Hand, die ihr das „Jahrhundert des Kindes" liebt und mit segnen wollt. Und ihr werdet als liturgisch geartete Jugendfreunde selbst echte Kinder bleiben oder wieder gute Kinder werden, Menschen mit ehrfürchtigen, frohen, feierlich-schönen Kinderseelen, heilige Gotteskinder.

An wen richtet sich jetzt näherhin die Reklame, die heute schon aus Dr. Drinckwelders „Grundlinien der Liturgik" einen breiten Neulichtstrom in die katholischen Gaue einschalten möchte? Nach dem Vorwort des Verfassers selber soll zunächst eine Einführung in die römische Liturgie für Chorregenten und Kirchensänger, für Lehrerseminare und Kirchenmusikschulen geboten sein. Wenn diese besonders liebevoll berücksichtigt sind, so erhalten sie aus dem Studium des Bändchens u. a. auch einen eigenen inneren Sinn für das geschichtlich und künstlerisch Bildsame bei aller konservativen Grundordnung, dann für den feingefügten Aufbau der gegebenen und gebildeten Elemente zum heiligschönen Organismus, ferner für freie liturgische Mitarbeit und genaue liturgische Gesetzesfolge als kirchliche Künstlerpflicht: sie sind eben persönlich eingegliedert in ein liturgisches Lebensreich, d. i. ein himmlisches Lebensreich mit würdigsten Formen einer volkstümlichen Priesterkunst. Liturgie sei ihnen also höchste Gabe und Aufgabe! In der beruflichen Überzeugung vom gemeinsamen Priesteramt des Klerus und des Volkes sollten sie zur liturgischen Seele und Amtskonsequenz endlich bald erstarken. Das Wort des Apostelfürsten: „Ihr seid ein auserwähltes Geschlecht, ein königliches Priestertum, ein heiliges Volk" (1. Petr. 2, 9), hat der eucharistische Papst Pius X. als modernliturgisches Evangelium für alle, so mit der Autorität der Liebe und Macht verkündet, daß es in unseren Kirchenmusikern und ihren Chören und Gemeinden wahrhaft elektrisch wirken sollte. „Laienkirchentum" ist unrechtes, unschönes Sinnen und Streben; aber möglichst viele echt liturgisch gesinnte und liturgisch lebende Laien, eine universale liturgische Volksreife, damit fällt uns das alles in den Schoß, was da und dort einige gutgemeint als Segen eines sogenannten „Laienkirchentums" andeuten und erstürmen wollten. Also: erst Kirchenmusik in die Seele, bezw. liturgische Liebe mit Himmelssonnenstrahlen in alle Herzen, dann singt es und tönt es von selbst nach außen mit dem Urstrom der Gnade und Freude, dann bricht sich eine neue Kirchenmusik mit unwiderstehlicher Maienlust und Maienpracht goldene Bahnen, wo überhaupt nur römisch-katholischer Heimatsinn triebkräftig wurzeln kann. Aber nein, eine solche Phantastenposaune!

Wie man es findet; kurzsichtige Taglöhner und restlos abgekühlte Standeszweifler werden vertrauensvolles Glaubensschauen gewöhnlich noch viel unzarter ablehnen. Aber wer es morgen schon wagt, liturgisch und päpstlich zu sich und anderen zu sagen, das „Bessere sei der Feind des Guten in solchen kirchenmusikalischen Dingen" (mit allem Friedenseifer natürlich, solange es sein muß), wer das morgen wagt zur eucharistisch-liturgischen Heiligung des ganzen Volkes, der wird übermorgen schon gesünder und kirchlicher zu frohlocken und zu singen wissen!

Dr. Drinkwelder gedenkt im Vorwort seines Werkes der Lehrerseminare, wohl insoferne dieselben sich mit Kirchenmusik beschäftigen. Meinetwegen aus diesem ersten Grunde — aber so ein Bändchen gehört heute überhaupt in alle Lehrerkreise und fleißig in die Hand der belehrenden Erzieher insgemein. Man rät dagegen, man winkt ab. Man meint, ein gewisser Teil der heutigen Lehrerwelt denke in Kunst- und Religionssachen zu natürlich, zu abgewichen, zu ordnungsfrei oder zu ordnungsarm, zu selbstwillig und zu gnadenfremd, er habe sich mehr aufs schulkluge und parteitreue Forschen, Zweifeln, Experimentieren statt auf objektive, heiligernste Jugendbildung und amtliche, mustergültige Selbstbildung verlegt — solche pädagogisch und religiös liberale Lehrer würden schon deshalb die Rede vom liturgischen Evangelium hart und ungenießbar finden, sie könnten schwerlich neuerdings liturgisch glauben und lieben und beleben und verantworten — weil sie sogar halbswegs mit der heißen Gewissensfrage: „Wollet auch ihr weggehen?" spielen und sich so unruhig, so unverlässig geben. Nun, man verblende und zerschlage nichts in einer stürmischen Dämmerstunde vor goldenem Sonnenaufgang, man schüre die schlafarme Reizbarkeit nicht zu unbedachten Übergriffen, sonst verdirbt man ja auch den eigenen Hausgenossen zwecklos den ganzen Maientag. Auf alle Fälle behalten wir aber treu und gemeingültig im scharfen Blickfelde: Unter denen, welche die Abendmahlsverheißung des Herrn hörten, erwiesen sich die als kulturgeschichtlich Weisen und als pädagogische Völkerfürsten und Weltkönige, welche dem göttlichen Autoritätsworte mit einzig würdiger heiliger Hingabe vertrauten und später die Verklärung des Ostermorgens und das schöpferische Zungenfeuer des Pfingstgeistes mit erlebten. Daß sie allmählich einigermaßen Schule gemacht haben, diese urliturgisch gläubigen Erstlingsjünger Christi und nicht die unfähigsten Lehrer für die Nachwelt bis anno 1913 erweckt haben, der Schulstatistik zuliebe wäre es für das heutige totale Lehrerwissen immerhin nachzuregistrieren. Ich könnte noch freundlicher und noch beißender darüber weitererzählen — aber nein, Osterfrieden naht, liturgisches Osterglück winkt! Schaut zur *Cathedra Petri* wie zur Erbfolge der Hochschule Christi und nehmt persönlich und amtlich den apostolischen Weckruf zur liturgischen Sonntagsschule unverzagt mit Liebeseifer auf! Bedürfen die früheren „Zeremonien der katholischen Kirche" u. a. einer zeitgemäßen Gründlichkeit, Sicherheit, Vergeistigung, Geschichts- und Lebensverkettung für Lehrer und Schule, in Dr. Drinkwelders „Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit" liegt es fertig und billig auf dem Lehrmitteltisch.

Wer verargt es, wenn ich schließlich dem fraglichen Bändchen vollen Erfolg mit unverhaltener Studentenliebe wünsche und es direkt den Mittel- und Hochschülern inkl. Frauenwelt zur eigenen Ausbildung anvertrauen möchte? Dort könnte es für das kirchlich-religiöse Wissen und Leben mindestens so viel Gutes zeitigen, als ausgedehnte Apologie und Kirchengeschichte. Sogar mehr, weil liturgischer Gnadensinn und heilige Kunst zur persönlichen Beseligung dort überaus nottut und offene Herzen findet. Man kann es bezweifeln, Liturgie ist aber optimistisch und wirkt unmittelbar positiv auf kindliche Jugend von der Unterstufe bis zum Hörsaal. — Die „Grundlinien der Liturgik" sind zu hochwissenschaftlich in der Sprache, schützt man vor. Das Büchlein ist überaus gediegen fachwissenschaftlich, kann aber in der Hauptsache allen „Gebildeten" die „gebildete" Jugend einschließlich, vertraut populär werden. Der Gegenstand verlangt es, die Geistesbildung ermöglicht es, das wissenschaftliche Musterbeispiel wird von selbst erzieherisch wirken. Solche wissenschaftliche Liturgik lehrt etwas Persönlich-Nahes, Sinnlich-Geistiges, Menschlich-Göttliches mit modern geschärftem und doch liebevoll gläubigem Auge betrachten und besprechen. Wenn nach solcher Methode die Wissensbildung gepflegt wird, dann bleibt sie bis zur höchsten Stufe harmonisches, kulturtüchtiges, kirchliches, heiliges Geistesleben. Wohlan, es gilt eine zugkräftige Studentenmission für liturgische Ewigkeitswerte!

Nun wird hoffentlich bald die Kritik über das fragliche Liturgik-Bändchen einsetzen!? Sie kommt — aber für unwillige Kritikfreunde viel zu maßvoll und bloß anregend. Hier ist Bekritteln wenig am Platz, die positive Anerkennung der vollendeten Leistung wird durch alle kritische Sonde kaum eingeschränkt und drängt im Hinblick auf die kirchlich-religiöse Zeitlage immer aufs neue zur warmen, weitgehendsten, dankbaren Empfehlung. Neuauflagen, die sich rasch folgen mögen, könnten zu noch größerem praktischen Nutzen einige Kapitel wie „Eucharistische Opferfeier, Kirchenjahr und kirchliches Leben" erweitert bringen, vielleicht auch die Vergleichspunkte der römischen Liturgie mit den übrigen abendländischen und morgenländischen Liturgien zugunsten des jüngsten Dekretes für die Kommunion in den verschiedenen Riten. Noch klarer und organischer wünsche ich liturgische „Deutung" und „Bedeutung" zugeordnet, inniger versöhnt als mystisch-ästhetische Lebenswirkungen einer einzigen, einheitlichen, diskreten Gestaltungskraft auf verschiedenen Zeit- und Geistesstufen. Eventuell Stilrichtungen liturgischer Heiligkeitskunst. Die Liturgie hat ja Recht und Pflicht, die wissenschaftliche und künstlerische Zeitphantasie zu heiligen, zwischen 900 und 1000 wie zwischen 1900 und 2000 n. Chr. Die Periode der frühmittelalterlichen „Deutung" war besonders eine Blütezeit liturgischer Heiligkeit und Kunst. Jetzt die schwierige Unterparallele und Umkehrung! Zur liturgischen Bewertung des Renaissance- und Barockstiles S. 76 sei zunächst bemerkt, daß ein liturgischer Raum nicht nach seiner Predigtfähigkeit so maßgebend einzuschätzen



ist, wie überhaupt eine Verfallszeit der Gesamtliturgie auch nach der vorausgegangenen Blüte und dem neuesten Reformstandpunkt der Kirche liturgisch zu charakterisieren bezw. zu beurteilen wäre. Liturgie verpflichtet nämlich aus sich selbst und für sich selbst zum heiligsten Vollkommenheitsstreben in den Kunst- und Lebensformen und zwingt in jeder besseren Spätzeit mit Eigenmacht zur höheren Kritik an ihren geschichtlich mehr menschlichen Entfaltungsstufen. Sind wir in diesen Formen besser als Renaissance und Barockzeit? Wir wollen es sicher bald werden! Vereinte Ehrfurcht und Liebe der Gottesnähe waren damals im liturgischen Leben nach außen, in der objektiven Andacht oft nicht ideal und konsequent genug. Dieser Maßstab ergibt sich aus den notwendigen eucharistisch-hieratischen Reformbestrebungen unserer Tage. Nicht genug damit, er wird direkt unerläßlich zur richtigeren, genaueren Begriffsbestimmung der Liturgie. Die jetzige Liturgie ist eine Zwischenstufe in der gesteigerten Mitteilung des Gottesreiches bezw. in der Verklärung des Naturreiches auf Erden, und zwar eine Zwischenstufe auf dem Wege zu liturgischen Idealen, wie diese vom Liebesjünger Christi in der Apokalypse für einen neuen himmlischen Gottesstaat auf Erden geschaut und angekündet sind. Es ist aber zugleich eine organische Zwischenform für deren möglichst vollkommene, vorhimmlische Gestaltung die Kirche stufenweise berufen und begnadigt ist. Die klare Erkenntnis und bestimmte Betonung dieser Mehraufgabe seitens der Kirche kann heuer beim liturgisch erfolgenden *Omnia instaurare in Christo* als evident gelten. So wird in allen liturgischen Einzelformen die Beziehung auf das Himmlische vom geschichts-theologischen Standpunkt aus wachsende Zeitpflicht, auch für die wissenschaftliche Richtigkeit und Vollständigkeit. Die genetische Forschung und Darstellung hätte sich also füglich noch dahin zu ergänzen, daß sie zur Deutung und Bewertung der Einzelelemente wie des Gesamtorganismus das mehr gebührend als Grundfaktor berücksichtigt und hervorhebt, was in der heutigen Liturgie göttlich naturverklärend ist und bereits himmlisches Gepräge und Innenleben hat. Dies vor allem wirke „formgebend und formbildend auf den äußeren Verlauf der liturgischen Handlung". Die festen Anhaltspunkte hierfür finden sich in der Heiligen Schrift, namentlich auf ihren liturgisch-prophetischen Seiten, ferner in der kirchlich-liturgischen Mystik der Vorzeit und Gegenwart sowie in allem, was als „liturgisch geheiligt zur vorhimmlischen Verklärung" erkannt wird. Mit dieser Wirksamkeit läßt sich die Liturgie bestimmen etwa wie „verklärende Lebensgemeinschaft des Himmels mit der irdischen Schöpfung, vorab der menschlichen Seele durch die priesterliche Tätigkeit der Kirche". Damit kann die Gefahr vermieden werden, daß ein „Verkehr" zwischen Gott und Menschheit allzustarre, äußerlich-konventionelle Verkehrsformen als solche noch länger störend im Vordergrund beläßt. Oder anders ausgesprochen: die Verkehrsformen idealisieren und vergeistigen sich göttlich-künstlerisch mit dem Anstreben und Herannahen des liturgischen Hauptzieles und sind danach zumeist als passende „Ausdrucksformen" zu untersuchen und zu bewerten. Was zur Vergleichung mit Seite 2 und 3 und den weiteren methodischen der Konsequenzen „Grundlinien der Liturgik" hier eingereiht wurde.

Könnte ich doch möglichst viele hochwürdige Konfratres für die Verbreitung von Dr. Drinkwelders „Grundlinien der Liturgik" in der Laienwelt gewinnen. Wir Priester werden dieses handliche Werkchen nebenher für unsere eigene Bücherei deswegen begrüßen, weil es das sonst zerstreute oder zu ausgedehnte oder unkritische Material so köstlich zusammengefügt bietet mit scharfer Betonnung des allgemein Bedeutenden, des geschichtlich Verketteten und des organisch Bildsamen bis zu den allerjüngsten liturgischen Lebensformen. Dieser Blick und Sinn für das Ganze und sein Inneres muß gerade für 1913 und die folgenden Jahre frisch bleiben, damit die mehrfachen liturgischen Neuerungen mit Liebe, mit Leichtigkeit, mit vollem Werte eingegliedert werden. Die „Geschichte der Liturgik" in § 2 orientiert kurz und gediegen über die sonst gern übersehene Literatur einer Zweigwissenschaft, die sich den priesterlichen Hauptfächern stets mehr nähert. Der Abschnitt „Kirchenjahr" heilt mustergültig von Übergriffen der Systematik, das „Psalterium Pius' X." führt in prächtiger Tabelle die vollzählige, neugeordnete Phalanx der altbewährten priesterlichen Stammlieder vor die Augen, in den übrigen Paragraphen wirkt das maßvolle, diskrete, warme Feingefühl nur anziehend und dankenswert. Der ganze Grundton und die wissenschaftliche Richtung sind in bester Weise geeignet, als Führer und Helfer zur liturgischen Pastoration mitzuwirken, zu jenem Pastorationsgebiet, das nunmehr doppelt und dreifach sorgsame Pflege erheischt.

Wohlan, es gilt ein neues Apostolat der Liturgie als unerläßliches und vollwertiges Fortschrittsstreben in echter, ganzer Kultur, als gottmenschliches Verklärungswerk. Es soll allenthalben offen bekannt und begonnen werden mit viel Herzenslust und nicht ohne Kreuzeslust. Es wird erblühen mit himmlischem Streit- und Friedenssegen. Denn nochmals: Die Liturgie ist eigentlich kein menschlich Werk, wenn sie auch gerade echt menschliche Kinderseelen bezaubernd lockt und bannt; sie ist absolut kein „eitel weltlich Ding", wie eine liturgisch ungeratene, laugeistige Religionsrichtung alte, objektive, katholische Heiligkeit gern bespöttelt; und sie ist noch weniger eine brutale Naturkunst im Sinne neuheidnischer Unmenschlichkeit, selbst wenn dazu ein noch so feiner, glattschmeichelnder Firnis in München neu aufgewärmt wird. Aber vieles, was vertrödelt und veruntreut wurde, kann und wird die liturgische Braut Christi mit neubelebendem Himmelsodem wieder heilig schon bilden. Der gesunden Menschenart modernster Zeit und Form winkt die Gnade, dankbar fortschrittlich aufzuwachsen und zu erblühen in einem liturgischen Edelgarten, der himmlische Torwächter und Fruchtbäume und Sonnenhaine und Festordner in unsere Mitte vererbt hat. Wer wagt es, beherzt und feierlich mitzusprechen: „Es werde Verklärung der Liturgie, der Menschenseele, der Kunst, der ganzen modernen Friedenskultur!"?

Über die Besetzung des Kirchenorchesters

Von Kapellmeister Franz Höfer-Regensburg[1]

Die nachfolgenden Darlegungen mögen einen ungefähren Anhaltspunkt geben, um schreienden Mißverhältnissen zu begegnen und dem Kirchenchor mit Orchester ein wohlproportioniertes Ensemble zu empfehlen.

Das kleinste Ensemble für einen Kirchenchor dürfte ein einfaches Soloquartett als Chor mit Begleitung eines Streichquartetts bilden; demselben können sehr gut die weichen, leisen Register der Orgel beigefügt werden:

4 Sänger (Sopran, Alt, Tenor und Baß),
2 Violinen (1. und 2. Violine),
1 Viola,
1 Cello.

Da ein Cello oft nicht vorhanden ist, wird es unklugerweise nicht selten durch einen Kontrabaß ersetzt, ohne daß berücksichtigt wird, daß dieser ein 16 Fuß-Instrument ist und einer Verdoppelung in der Oktave bedarf. Dieselbe kann ja nun allerdings durch ein entsprechendes Register der Orgel hergestellt werden, aber der Baß wird dadurch sehr dick und zu massig für das kleine Ensemble.

Die Begleitung durch diese wenigen Instrumente genügt auch noch für ein doppeltes bis vierfaches Gesangsquartett, es ist aber immerhin empfehlenswert, bei letzterem die Zahl der Violinen zu vermehren oder eventuell ein oder zwei weiche Holzbläser (Flöte, Oboe oder Klarinette) beizufügen und dadurch den Farbenreichtum zu erhöhen.

Ist aber der Chor bereits stark (z. B. 20 Personen), so kann auch das Orchester entsprechend vergrößert werden; und hier ist das Hauptgewicht vor allem auf die Streicher zu legen. So würde folgende Besetzung ganz vorzüglich klingen, vorausgesetzt natürlich, daß das Orchester aus lauter guten Musikern besteht, von denen jeder sein Instrument so beherrscht, daß er den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden vermag:

20 Sänger (in jeder Stimme 5 Sänger),
1 Oboe oder 1 Flöte,
1 Klarinette,
1 Fagott,
1 Waldhorn,
1 Trompete,
3 erste Violinen,
2 zweite Violinen,
1 oder 2 Bratschen,
1 Cello,
1 Kontrabaß.

Von einer prächtigen Wirkung wäre es, diesem Ensemble noch eine Harfe beizufügen. Die Streicher müßten hier zum mindesten in der angegebenen Anzahl besetzt sein, um ein Gegengewicht zu den fünf Bläsern zu haben. Lieber lasse man von den letzteren einen weg und nehme dafür statt zwei zweite Violinen deren drei.

Als Grundsatz gilt überhaupt die Regel: Je mehr Streicher, besonders Violinen und Bratschen (selbst wenigen Bläsern gegenüber), desto voller und satter klingt ein Orchester. Das Streichquintett muß stets die Grundlage, den Stamm bilden, während die Bläser nur zur Ausschmückung und Klangfärbung dienen.

Das oben angegebene Orchester reicht auch aus für Chöre bis zu 28—30 Sängern. Ein noch stärkerer Chor verträgt demnach auch eine noch größere Instrumentalbesetzung, z. B.:

30—40 Stimmen,
1 Flöte,
1 Oboe,
2 Klarinetten,
1 Baßklarinette,
1 Fagott,
2 Hörner,
1—2 Trompeten,
1 Harfe.

---

[1]) Aus des Verfassers demnächst erscheinendem Buche: „Instrumentationslehre mit spezieller Berücksichtigung der Kirchenmusik". (Mit zahlreichen Noten- und 1 Heft Partiturbeispielen.) (10. und 11. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik".)

Dazu aber ein Streichquintett von mindestens

6—8 Violinen,	2 Cellis,
2—3 Bratschen,	2 Kontrabässen.

Ein Orchester von der angeführten Besetzung können sich nun allerdings nur große, reichbemittelte Kirchenchöre leisten. Es wäre demnach für kleinere anscheinend unmöglich, Werke aufzuführen, in denen ein solches Orchester vorgeschrieben ist. In den meisten Fällen setzt sich aber ein Kirchenorchester aus guten, opferfreudigen Dilettanten zusammen und es ist häufig der Fall, daß infolgedessen der Dirigent für einzelne, beliebte Instrumente mehrere Vertreter zur Verfügung hat, während er andere, z. B. Viola, Kontrabaß, Fagott usw. oft gar nicht zu besetzen vermag, weil kein Musiker für diese Instrumente vorhanden ist.

Hier hat nun seine Geschicklichkeit im sogenannten Arrangieren der Partitur einzugreifen, wenn er nicht von einer Aufführung des betreffenden Werkes ganz absehen will. Die fehlenden Instrumente sind dann einfach durch andere zu besetzen, wobei aber unbedingt darauf zu achten ist, sie durch solche vertreten zu lassen, die ihnen in der Klangfarbe am meisten ähnlich sind. So wäre es z. B. ausgeschlossen, eine Flötenstimme durch eine Trompete oder eine Oboe durch eine Posaune zu ersetzen.

Mögen hier nun einige praktische Winke folgen: Als besten Ersatz für Flöten können die Klarinetten gebraucht werden; es ließe sich also eine fehlende zweite Flöte sehr gut von der zweiten Klarinette spielen, ebenso umgekehrt. Klarinetten können auch an Stelle der Oboen treten. Eine sehr feine und aparte Stellvertretung für eine Oboe ist auch eine „Trompete mit Dämpfer". Der Klang der gedämpften Trompete ähnelt in der Tat sehr stark einer kräftig geblasenen Oboe.

Für ein fehlendes Fagott läßt man am besten ein Cello oder auch ein Waldhorn spielen, letzteres besonders bei melodischen, soloartig auftretenden Stellen. Das Horn fügt sich überhaupt jeder Klanggruppe ausgezeichnet ein und kann deshalb in jeder Weise, natürlich seinem Tonumfang entsprechend, verwendet werden.

Das Waldhorn selber aber kann wieder durch ein Alt- oder Tenorhorn, welche ebenfalls einen weichen Klangcharakter haben (sie sind ja sogenannte Pseudohörner), ersetzt werden. Auch Viola oder Cello können nötigenfalls die Hornstimme übernehmen, wenn sie nicht selber Wichtigeres zu sagen haben. Sogar ein Flügelhorn kann im Notfalle zur Vertretung des ersten Hornes herbeigezogen werden, nur ist dabei zu beachten, daß dasselbe in der Tiefe den Tonumfang des Waldhornes nicht mehr besitzt, während es in der Höhe weit über denselben hinausreicht. Ein guter Flügelhornbläser ist oft leichter zu bekommen als ein tüchtiger Waldhornist, und es ist sogar zu empfehlen, einen schlechten Hornbläser auf diese Weise zu ersetzen und diesen an einen anderen Platz zu stellen; vielleicht vermag er unter Umständen hier sogar Besseres zu leisten, vorausgesetzt, daß er auch ein zweites Instrument noch zu spielen vermag, was nicht selten der Fall ist.

Ein tüchtiger Dirigent, der seine Leute, deren Vorzüge und Schwächen genau kennt, wird durch derartigen klugen Austausch sein Orchester ganz bedeutend zu verbessern vermögen und dadurch oft Aufführungen erzielen, die sich trotz minderen Materials als vorzüglich erweisen.

Auch in bezug auf den Streicherkörper gilt das über eine möglichst starke Besetzung bereits Gesagte. — Ist es nicht möglich, genügend Violinspieler aufzutreiben, was sehr häufig der Fall ist, so läßt sich auch dieses einigermaßen durch entsprechendes geschicktes Arrangement ausgleichen. Gesetzt den Fall, es wäre folgende Besetzung des Orchesters in der Partitur vorgeschrieben:

1 Flöte, 1 Oboe, 2 Klarinetten,	4 Holzbläser.	6 erste Violinen, 4 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabaß.	15 Streicher.
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen,	7 Blechbläser.		

Dem Dirigenten steht aber nur folgendes Material zur Verfügung:

1 Flöte, 2 Klarinetten,	3 Holzbläser.	2 erste Violinen, 1 zweite Violine, 1 Bratsche, 1 Kontrabaß.	5 Streicher.
2 Trompeten, 1 Baßtrompete, 1 Flügelhorn, 2 Posaunen, 1 Tuba (Bombardon),	7 Blechbläser.		

Das schreiende Mißverhältnis, besonders zwischen den Blechbläsern und den Streichern springt hier sofort in die Augen.

Was ist nun hier zu tun, um ein doch wenigstens einigermaßen proportioniertes Ensemble daraus zu gestalten?

In erster Linie ist das Streichquintett etwas zu kräftigen, und zwar durch stellenweises Hinzufügen der Flöte oder ersten Klarinette zu den beiden ersten Violinen, besonders wenn im Tuttisatz diese melodieführend sind. Die zweite Klarinette verstärkt die zweite Violine, während dann das Flügelhorn, wo es nötig ist, die erste oder zweite Klarinette vertreten muß. Den Part der Oboe muß die erste Trompete, wenn möglich bei Pianomelodien gedämpft, übernehmen, während die beiden vorgeschriebenen Waldhörner durch Baßtrompete und Flügelhorn besetzt werden. Die drei vorgeschriebenen Posaunen sind bereits durch zwei Posaunen und eine Tuba ganz gut besetzt. In Fortesätzen dient letztere zur Verstärkung des Kontrabasses. Notwendigerweise muß zu diesem ziemlich zersplitterten Ensemble noch die Orgel, aber mit weichen, unauffälligen Registern herangezogen werden. Allerdings ist dabei zu beachten, daß sie möglichst selbständig geführt, d. h. nicht nur mit Nebenstimmen bedacht wird.

Auf solche Weise kann auch eine recht unvollständige und unbiegsame Orchesterbesetzung ganz annehmbar gemacht werden.

Nun sei noch zum Schlusse das idealste Orchester, nämlich das mit vollständiger Besetzung aller vorgeschriebenen Instrumente und einem dazu notwendigen Chor angeführt:

30 Sopranstimmen, 30 Altstimmen, 30 Tenorstimmen, 30 Baßstimmen.	Chor: 120 Personen.

Dazu das vollständige Sinfonieorchester (jedoch ohne Pauken):

1 kleine Flöte, 2 große Flöten, 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott,	12 Holzbläser.	4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba,	10 Blechbläser.
		1—2 Harfen (event. Lyonharfen.)	
		12—16 erste Violinen, 10—14 zweite Violinen, 8—10 Bratschen, 6—8 Celli, 4—6 Kontrabässe.	40—54 Streicher.

Dieses Ensemble entspricht den höchsten Anforderungen, und glücklich der Dirigent, dem ein solches zur Aufführung aller Meisterwerke zur Verfügung steht. Unsere großen Tonmeister haben diese Orchesterbesetzung, wenn sie auch manche Instrumente, wie z. B. Baßklarinette, Harfe und andere nicht verwendeten, der Hauptsache nach für ihre großen geistlichen Kompositionen fast immer vorgeschrieben, z. B.:

Liszt: Graner Festmesse; Beethoven: *Missa solemnis;* Berlioz: Große Totenmesse; Schubert: Messen; Bruckner: *Te Deum;* Verdi: *Stabat mater* usw.

Daß ein so großes Ensemble die denkbar größte Ausdrucksfähigkeit und die reichste Mannigfaltigkeit der Klangfarben in sich birgt, ist ganz natürlich; sind ja doch in seinen

einzelnen Instrumentalgruppen selbst schon wieder kleine Orchester von ganz bestimmter Eigenart enthalten, die für sich ein abgeschlossenes Ganzes mit melodieführenden und begleitenden Instrumenten bilden.

Aus den Hauptgruppen I, II und III können wieder kleinere Nebenabteilungen gebildet werden, die nach der Eigentümlichkeit ihres Klangcharakters selbständig einen vierstimmigen Satz bilden.

So entstehen aus den Streichern zwei charakteristisch verschiedene Gruppen:

1. Violinen und Bratschen für hohe, ätherische Klangsphären und
2. Bratschen, Celli und Kontrabässe für tiefe, ernste, zum Herzen dringende Töne.

Aus den Holzblasinstrumenten lassen sich etwa folgende Nebengruppen zusammensetzen:

zwei Flöten, zwei Klarinetten und eine Baßklarinette als eigenes Ensemble, dem als heterogenes Element die Familie der Oboen (Oboe, Engl. Horn, Fagott und Kontrafagott) gegenüberstehen.

Durch Vermischung von je einem Vertreter der einzelnen Familie ist eine neue, äußerst charakteristische Gruppe zu bilden, z. B.:

eine Flöte, eine Oboe, eine Klarinette und ein Fagott.

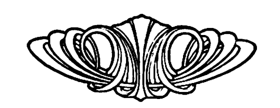
Diese Kombination ist jedoch mit größter Vorsicht zu behandeln, da die Klangcharaktere dieser Instrumente sehr entgegengesetzt sind und sich infolgedessen mehr abstoßen als verbinden. (Als vermittelndes Instrument wäre hier ein Waldhorn sehr gut angebracht, es würde manche Härte ganz bedeutend mildern.)

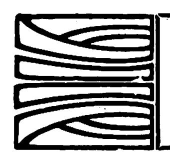
Die Blechbläser zerfallen in folgende Partien:

1. Das Hornquartett (vier Waldhörner); es klingt sehr weich und edel.
2. Ein Quartett aus drei Posaunen und einer Tuba für ein Tonstück von tiefernstem Charakter.
3. Zwei Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba zu einem sechsstimmigen Satze vereinigt.
4. Ein sehr mild, fast männerchorartig klingendes Quintett ergeben vier Hörner mit einer Tuba als Grundlage.

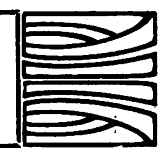
Es würde zu weit führen, nun auch noch die unzähligen Mischungen der Haupt- und Nebengruppen in ihren verschiedenen hohen und tiefen Lagen und Klangfarben aufzuzählen. Die vielen Beispiele aus den Werken der großen Meister aller Zeitepochen bieten reichliche Gelegenheit, das ganze Orchester in allen seinen Klangkombinationen, in seinem strahlenden Glanze, wie in seinen tief tragischen Wirkungen, im Lachen und Weinen, kurz in allen Ausdrucksmöglichkeiten kennen zu lernen. Verstanden und verstehen es doch die Meister der Tonkunst ganz vorzüglich, das Orchester ganz nach ihrem Willen und Empfinden sprechen zu lassen und das in unbeschränktestem Maße in der modernen, weltlichen Musik.

Leider wurde in der Kirchenmusik, selbst in der fortgeschrittenen modernen, bis jetzt die ganze Ausdrucksfähigkeit des Orchesters noch nicht in dem Maße ausgenützt, wie sie es verdiente, und in vielen kirchlichen Orchesterkompositionen ist das Orchester oft recht stiefmütterlich behandelt. Das sollte aber doch gerade bei der Musik, die dem Dienste und der Ehre des höchsten Herrn geweiht ist, am allerwenigsten der Fall sein. Hier sollte der Komponist den ganzen Glanz des Orchesters entfalten, sollte es singen und jubeln lassen zum Preise des Allmächtigen.





Zur Kirchengesang- und Oratorienpflege in Trier [1]



Von Prof. Emil Krause-Hamburg

Die katholische Kirchenmusik blühte in Trier von jeher höchst erfreulich, wie es bei der vorwiegend katholischen Bevölkerung der alten Kurfürstlichen Residenz nicht anders sein kann. Wesentlich Einfluß auf die Pflege der katholischen Kirchenmusik hatten zwei Institute: das *„Seminarium Banthi"* und die „Dom-Musikschule", deren Geschichte miteinander verflochten ist. In ersterem erhielten talentierte und gesittete arme Jünglinge unter dem Vorstande eines Dom-Chorgeistlichen eine ihren Fähigkeiten entsprechende Erziehung. Die Zöglinge besuchten die am Dome bestehende Domschule und hierauf die oberen Klassen des Gymnasiums. In den Stundenplan war auch die Übung der Musik aufgenommen, und die Zöglinge wirkten bei den musikalischen Aufführungen in der Domkirche mit. Mit dem Einrücken der französischen Armee 1794 gerieten die Gefälle ins Stocken, vier Jahre später wurde das Banthus-Seminar durch die französische Verwaltung aufgehoben, und die Fonds kamen an weltliche Institute. Später wurde unter der preußischen Regierung ein Teil der Fonds zurückgegeben und von da an das Banthus-Institut mit der Dom-Musikschule verbunden. Letzterer standen ein Direktor und zwei Musiklehrer vor, die den aus der Stadt aufgenommenen Knaben Unterricht im Gesang, Klavier- und Violinspiel erteilten; die Schüler hatten im Domchor mitzuwirken. Zurzeit wird nur Gesangunterricht erteilt. Bis 1839 wurden an hohen Festen in der Domkirche Messen mit Instrumentalbegleitung aufgeführt. Schon vor der französischen Invasion waren es die zwei Klöster im Osten und im Westen der Stadt, „St. Maximin" und „St. Matthias", beide den Benediktinern gehörend, die sich die Pflege des gregorianischen Chorals zur Aufgabe machten. Auch die zahlreichen Klöster im Innern der Stadt müssen, aufgefundenen Gradualien und Vesperalien zufolge, den Choralgesang eifrig gepflegt haben. Der Einfluß der Benediktiner dürfte auf den Choralgesang der Trierer Kirche bedeutend gewesen sein, da der sogenannte „Trierer Choral" dem römischen durch die von den Benediktinern besorgten traditionellen Ausgaben fast auf die Note gleicht.

Als Pflanzstätte des mehrstimmigen Gesanges gilt ausschließlich der im 6. Jahrhundert erbaute Dom. Der Domkapitular Stephan Lück (1806—83) veröffentlichte 1846 das erste Trierer Diözesan-Gesangbuch. Es enthält auch die Vespergesänge mit deutschem Text; eine Ausgabe für den einstimmigen Gesang war bereits 1846 erschienen. Die mehrstimmige Ausgabe diente dem gemischten Chor sowie der Orgelbegleitung. In einer Zeit, da die Forschung auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes noch kaum begonnen hatte, die Quellen, aus welchen eine Auswahl passender Lieder geschöpft werden konnten, noch nicht erschlossen, und die Grundsätze, nach denen die vorhandenen Weisen zu harmonisieren seien, noch nicht klargelegt waren, war das von Lück bearbeitete Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Trier das erste dieser Art von solchem Umfange in ganz Deutschland. Auch auf dem Gebiete der figuralen Kirchenmusik arbeitete Lück auf eine Umkehr zum Besseren hin. In aufopfernster und uneigennützigster Weise sammelte er aus den Werken alter klassischer Meister des Kirchengesanges eine Anzahl Messen und Motetten, wie sie ihm für die Leistungsfähigkeit der Kirchenchöre geeignet schienen, übertrug sie in die moderne Notenschrift mit beigefügter Vortragsbezeichnung und veröffentlichte sie zu beispielslos billigen Preisen. (Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche, Bd. I: Messen; Bd. II: Motetten (Trier 1859, 3. Aufl. Regensburg, Fr. Pustet 1907). Auch schrieb er zur guten Ausführung dieser Gesänge eine

---

[1]) Die näheren Hinweise auf die Kirchengesangpflege in Trier dankt der Verfasser der Bereitwilligkeit des in Trier lebenden Oberlehrers a. D. Peter Bohn und des Seminarmusiklehrers A. Müller in Boppard. Die Ausübung der protestantischen Kirchenmusik datiert erst von 1814/15, dem Jahre, in dem das ehemalige Kurfürstentum Trier an Preußen fiel. Der evangelischen Gemeinde wurde durch die Gnade des Königs die Basilika als Gotteshaus überwiesen. Der in den letzten Jahren dem Rektor Reichhard unterstellte Chor hat nie, auch in jüngster Zeit nicht von sich reden gemacht, woraus hervorgeht, daß seine ausschließlich gottesdienstliche Betätigung kaum über das Mittelmaß der Leistungen hinausgeht.

„Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung einer würdigen Ausführung des Kirchengesanges“ (Trier, 1856). Überdies wirkte er als Gesanglehrer in der Dom-Musikschule und in der Ursulinen-Mädchenschule.

Die erste und verbreiteste Ausgabe des „Trierer Choral“ (worunter nur der gregorianische zu verstehen ist) besorgte in den 1850er Jahren der ungemein tüchtige und eifrige Domkapellmeister Michael Hermesdorff (1833—85), also bevor die Regensburger Ausgabe durch offizielle Weisung von Rom überall Verbreitung fand. Hermesdorff war auf musikwissenschaftlichem Gebiete wie als Komponist einflußreich tätig. 1859 empfing er in seiner Vaterstadt Trier die priesterlichen Weihen und wurde zum Domorganisten ernannt. Er übernahm von 1872—78 die Redaktion der seit 1862 von Heinrich Oberhoffer (1824—85) redigierten Trierer „Cäcilia“, gründete den Verein zur Erforschung alter Choralhandschriften, und begann 1876 auf Grund der durch diesen Verein gewonnenen Forschungsergebnisse, die Herausgabe des *„Graduale ad normam cantus S. Gregorii“*, dessen Vollendung er leider nicht erlebte. Vorher schon hatte er nach Handschriften der Dombibliothek die bisher ungedruckten Trierischen Chorbücher veröffentlicht: das *„Graduale“* (1863), das *„Antiphonale“* (1864) und die *Praefationes“* (1863), sowie eine *„Harmonia cantus choralis“*, enthaltend den trierischen Choral in vierstimmiger Harmonisierung in sechs Abteilungen und einem Supplement (1865—68), ferner eine deutsche Übersetzung des *„Micrologus“* von Guido von Arezzo (1876) und drei Messen eigener Komposition. Außerdem besorgte er 1872 die vier Bände umfassende zweite Auflage von Stephan Lücks „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche“, ließ jedoch die deutschen Vespergesänge wegfallen, fügte aber dafür das *„Kyriale“* in mehrstimmigem Satz ein, ebenso Hymnen, *Requiem* u. a. Interessant und neu ist dabei die Quellenangabe bei jedem der Stücke. Hermesdorff reformierte den Domchor; nach und nach beseitigte er die Damen und setzte an deren Stelle die Knaben. In einer besonders eingerichteten Musikschule wurden die Knaben zwei bis drei Jahre unentgeltlich vorgebildet und dann in den Chor aufgenommen. Auch erhielten die Schüler je nach ihrer Anlage ohne Entgelt Unterricht im Spielen irgend eines Instruments. Die Einrichtung der Instrumentalklassen wurde unter dem Nachfolger Ph. Lenz (1848—99) beseitigt, nur die Gesangklassen blieben bestehen und existieren heute noch. Unbegreiflicherweise wurde unter Lenz der Trierchoral kalt gestellt und an seine Stelle die Regensburger Ausgabe gesetzt. In neuerer Zeit beginnt aber eine Strömung für den alten Trierchoral sich wieder geltend zu machen. Es fehlt jedoch zurzeit in Trier an der nötigen Zahl von Männern, die die erforderlichen Studien gemacht haben, um das große Werk durchzuführen; einer der wenigen, die dazu befugt wären, ist der hochbetagte, in den Ruhestand getretene, als Autorität geltende Peter Bohn (geb. 1833 zu Laufendorf, Kreis Wittlich). Bohn kam 1852 nach Trier und wirkte zunächst dort als Lehrer an einer Knabenschule und als Organist, als Nachfolger Oberhoffers, an der Pfarrkirche zu St. Gervasius, von 1866 an als Lehrer am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium, Musiklehrer am Bischöflichen Konvikt etc. Eine große Zahl wissenschaftlicher Werke in Fachzeitungen sprechen beredt für seine hohe Bedeutung. Im Sonderdruck erschienen *„Glareani Dodecachordon“*, übersetzt und übertragen, 2 Bände (1888/89) und „Der Einfluß des tonischen Akzents auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Psalmodie“ (übersetzt aus der *„Paléographie musicale“* der Benediktiner von Solesmes 1894), „Philipp von Vitry“ (1890).

Der seit 1905 in Boppard als Kgl. Seminar-Musiklehrer wirkende Musikschriftsteller und Komponist A. Müller (geb. 1866 in Berncastel a. d. Mosel) vertrat während seiner Stellung in Trier ein Jahr den erkrankten Lenz an der Musikschule. Müllers höchst verdienstliche Tätigkeit in Trier erstreckte sich auf fünfzehn Jahre. Er stand dem dortigen Gesangverein und dem Kirchenchor an der Pfarrkirche St. Antonius, an der er auch Organist war, vor. Außerdem leitete er auch die Volksunterhaltungsabende und veranstaltete historische Konzerte, die leider nach seinem Fortgang von Trier aufhörten. Als Komponist gediegener Richtung erwies sich Müller außer in kürzeren Werken noch in einer „Cäcilien-Messe“ und einer „Johannes-Messe“ (phrygisches Thema).

Der Domchor pflegt besonders die polyphone Musik unter größter Berücksichtigung der alten Vokalwerke, während die Kleriker, vor allem aber die Alumnen des Priesterseminars, den gregorianischen Choral singen. Die Kirchenchöre der einzelnen Pfarreien betätigen sich ebenfalls in der Pflege der Kirchenmusik in lobenswerter Weise. Es besteht auch seit 1904 eine von Gustav Erlemann (geboren 1876) unter Mitwirkung von Domkapellmeister W. Stockhausen, einem Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule, ins Leben gerufene Kirchenmusikschule. Die ersten Lehrkräfte bestanden aus den Genannten und J. Kehrer. Im Februar 1906 wurde die Anstalt durch das Bischöfl. Generalvikariat zu Trier amtlich empfohlen, desgleichen durch den Bischof von Metz („Kirchliches Amtsblatt" und *„Revue ecclesiastique"*), ferner durch das Bischöfl. Ordinariat zu Metz in St. Chrodegang und das Bischöfl. Generalvikariat zu Luxemburg (im kirchlichen Amtsanzeiger). Im Herbst 1907 konnte das Institut in die Räume der Dom-Musikschule (nicht zu verwechseln mit der Kirchenmusikschule) im Domkreuzgang verlegt werden. Am 22. November 1908 wurde durch die Schüler der Kirchenmusikschule erstmalig der neue Choral unter Stockhausen öffentlich vorgetragen gelegentlich der „Cäcilienfeier" in der hohen Domkirche. Im Januar 1909 traten als neue Lehrkräfte hinzu: J. Uerling (Organist an St. Antonius) und J. Meid (Organist an St. Gervasius). Besondere Anerkennung wurde der Schule am 28. März 1909 zuteil, an welchem Tage der Heilige Vater, gelegentlich der Audienz Erlemanns bei demselben, dem Unternehmen seinen Segen spendete. Am 1. Oktober des gleichen Jahres trat an Stelle Kehrers der Orgelkomponist und Orgelvirtuose L. Boslet. Die eifrige Anstalt bezweckt die Ausbildung katholischer Küster, Organisten und Chordirigenten und wird geleitet im Sinne des *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903. Inwieweit sich die Tätigkeit des Instituts in der Öffentlichkeit bewährt hat, geht u. a. aus dem Programm vom 15. März 1910 hervor, das außer Orgel- und Chorkompositionen von Arcadelt, Viadana, Buxtehude, J. S. Bach, Ett, G. Merkel, Rheinberger, Guilmant, C. Ulenbergs, L. Boslet, Improperien aus dem Karfreitagsmysterium *„Adoratio crucis"* von Erlemann (arrangiert für vierstimmigen Männerchor) brachte. Erlemann hat sich in seiner vielseitigen Tätigkeit auch als Komponist religiöser Werke bewährt. Sein Karfreitagsmysterium (gewidmet Papst Pius X.), das vielfach zur Aufführung gebracht wurde, ist durch Drucklegung der allgemeinen Öffentlichkeit zugeführt.

An diese tunlichst kurz gefaßte Darstellung der Kirchengesangpflege schließt sich der Hinweis auf den 1832 ins Leben getretenen, noch heute bestehenden „Trierer Musikverein". Der Verein, der jährlich sechs bis zehn Konzerte veranstaltet, wendet sich neben weltlicher Musik auch dem Oratorium mit besten Erfolgen zu. Er begann seine Tätigkeit unter Stephan Dunst, der ihn während der ersten sechs Jahre leitete. Ihm folgte Musikdirektor Nikolaus Dunst von 1838—78. Von 1878—79 stand ihm provisorisch vor Kapellmeister Schöneck. Die weiteren Dirigenten waren: Albert Fuchs 1879—80, Hans von Schiller 1881—89. Im Frühjahr 1887 wurde von Schiller vertreten durch Joseph Frischen. Nun folgten zwanzig Direktionsjahre (bis 1909) unter Joseph Lomba. Dann von 1909—10 Hermann Inderau. Seit 1910 steht der Verein unter Erich Hamacher.



Aus Aiblingers italienischem Briefwechsel

Von Dr. Ludwig Schiedermair, Universitätsdozent-Bonn

Die Forderung, sich in Italien die höheren Weihen des Berufs zu holen, galt für den deutschen Musiker noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. Wir sind aus den Biographien Simon Mayrs, Peter Winters, Meyerbeers, Spohrs, Nicolais und anderer über diese Verhältnisse unterrichtet. Auch der Münchener Kapellmeister und Kirchenkomponist Johann Caspar Aiblinger (1779—1867) gehört in diese Reihe.[1]

Nach seinen eigenen Angaben war Aiblinger von Landshut, wo er sich im Priesterseminar befand, im Jahre 1802 als Reisegefährte des Baron von Poißl zur Aufführung von Haydns „Vier Jahreszeiten" nach München geeilt und hatte dann im April 1803 die Fußreise nach Italien angetreten. Zunächst dürfte er sich nach Bergamo an seinen Landsmann Simon Mayr[2]) gewandt haben. Im nächsten Jahre treffen wir ihn bereits in Vicenza, wo er bis zum Jahre 1811 blieb.[3]) Dann folgte ein längerer Aufenthalt in Venedig, schließlich ein solcher in Mailand. In Venedig gründete er das „Odeon", hier kam auch die Begegnung mit Spohr[4]) zustande. Im Jahre 1819 kehrte er dann wieder nach Deutschland zurück.[5]) Auch in späteren Jahren, als er eine feste Anstellung am Münchener Hofe als Dirigent gefunden hatte, unternahm er Reisen nach Italien, von denen jene, die er 1833 im Auftrag seines Königs machte, die bedeutungsvollste gewesen sein dürfte.

Mit innigster Liebe hing Aiblinger an Italien. Der Einfluß der italienischen Kunst tritt auch in seinen Kompositionen unverkennbar hervor. In seinen Kirchenstücken ging er, soweit ich zu sehen vermag, mit den Italienern jener Zeit einen Weg, schloß sich aber auch jener Richtung an, die eine Reform der Kirchenmusik herbeizuführen trachtete. Hier trafen sich seine Bestrebungen mit jenen Simon Mayrs,[6]) der auf seine produktive Tätigkeit wie auf sein späteres Wirken eine besonders nachhaltige Wirkung ausgeübt zu haben scheint. Die italienischen Freunde vergaß Aiblinger auch nicht in der Ferne. Mit besonderem Eifer hielt er die Beziehungen mit Simon Mayr durch einen regen brieflichen Gedankenaustausch aufrecht.

Der Briefwechsel mit Simon Mayr bildet einen Hauptteil von Aiblingers italienischer Gesamtkorrespondenz und ist uns in einer Zahl von 28 Briefen erhalten geblieben, die in der *biblioteca civica* in Bergamo[7]) aufbewahrt werden. Diese Briefe lassen sich der Zeit ihrer Entstehung nach in drei Gruppen einteilen, von denen die eine in die Jahre des Aufenthaltes in Vicenza, die andere in die Jahre 1825/26 fällt, während die dritte die Jahre der im besonderen der Kirchenmusik gewidmeten Tätigkeit seit der im Auftrage des Königs unternommenen Reise umfaßt. Der ersten und zweiten Gruppe gehören je zwei Stücke an, der dritten die stattliche Anzahl von 24 Briefen. Die aus Vicenza nach Bergamo gerichteten Briefe sind in deutscher Sprache geschrieben, sämtliche übrige, vielleicht mit Rücksicht auf die Gattin Mayrs, italienisch abgefaßt. Diese Briefe dürfen unser Interesse in besonderen Maße in Anspruch nehmen, da sie wesentliche Mitteilungen zur Biographie des Künstlers, dann zur Geschichte der Münchener Musik jener Zeit, ferner zur Geschichte der Kirchenmusik und der Reformbestrebungen auf diesem

---

[1]) Vgl. Kirchenmusikal. Jahrbuch, 24. Jahrg. 1911 S. 65ff. und Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik 1906 S. 139 ff.

[2]) S. hiezu L. Schiedermair, „Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts", Simon Mayr, Bd. I und II.

[3]) P. U. Kornmüller, „J. C. Aiblinger" (Nekrolog) in der Cäcilia", VI, 1887 S. 45.

[4]) „Louis Spohrs Selbstbiographie", Bd. I, 1860, S. 293 f.

[5]) P. U. Kornmüller, „J. C. Aiblinger", a. a. O., S. 45.

[6]) S. hiezu L. Schiedermair, „Simon Mayr und die Kirchenmusik" im Kirchenmusikal. Jahrbuch, 21. Jahrg. 1908, S. 155 ff.

[7]) Eine Kopie der Briefsammlung ist in meinem Besitz.

Gebiete beibringen. Aber auch als Freundschaftsbriefe an sich betrachtet, vermögen sie durch die warmempfindende Natur, die sich in ihnen offenbart, zu fesseln.

Im folgenden soll nun versucht werden, die wichtigsten Stellen dieser Briefsammlung auszuwählen und die italienischen Originale in deutscher Übertragung darzubieten.

Der erste deutsch geschriebene Brief der Sammlung ist von Vicenza am 8. Juli 1804 datiert und gibt Aufschluß über die drückenden Verhältnisse, in denen sich Aiblinger damals befand:

„— Ich arbeite jetzt mit mehr Liebe und Begeisterung, seitdem Sie mir die freundliche Aussicht öffneten, in Mailand vielleicht ein kleines Plätzchen zu finden, wo ich mehr Gelegenheit haben werde, mich ganz der Kunst und dem Studium weihen zu können, während ich gegenwärtig in Vicenza den schönsten Teil der Stunden des Tages fremdartigen Beschäftigungen opfern muß, und wenig oder gar keine Gelegenheit habe, klassische Meisterwerke zu hören und zu studieren, Erfahrungen in der Kunst einzusammeln, und überhaupt durch den lebendigen Umgang mit einem großen Manne der Einbildungskraft, dem Verstande, dem Geiste und Geschmacke die gehörige Richtung zu geben.

Wenn auch die Natur mich zum Künstler bestimmte, — in dem öden Wirkungskreise, in welchem ich jetzt stehe, werde ich nie etwas werden.

Deswegen bitte und beschwöre ich Sie, Mayr! Retten Sie mich, wenn Sie glauben, daß ich es verdiene . . .“

Aus dem zweiten Briefe, den Aiblinger von Vicenza zwölf Tage später abschickte, erfahren wir, daß der junge Musiker im Hause der Signora Mollone wohnte und dem Sohn derselben Klavierunterricht erteilte. Für diese Familie suchte Aiblinger durch Vermittlung Mayrs ein „englisches Pianoforte“ zu erwerben. Mit Sehnsucht richteten sich die Blicke Aiblingers nach Venedig, wo damals Mayrs „Elisa“[1]) Erfolge erzielte.

Nun tritt bereits im Briefwechsel eine große Pause ein. Aiblinger kehrte nach Deutschland zurück und fand am Münchener Hofe Anstellung als Dirigent der italienischen Oper.[2]) Wie unbehaglich sich Aiblinger damals in München fühlte, zeigt der erste italienisch geschriebene Brief der Sammlung vom 27. März 1825, der auch Notizen über die Münchener italienische Oper jener Zeit enthält:

„Bei uns ist alles anders; die Gemüter scheinen von Teilnahmslosigkeit befallen, wenn es sich um wahre Kunst handelt; Arroganz, Neid und andere solcher schönen Geister nehmen den Mut zu jedem schönen Unternehmen. Doch Geduld! Man tut sein möglichstes. Ich muß alle meine Geisteskraft zusammenraffen, um nicht den traurigen Ideen, die mich hier überkommen, zu erliegen. Meine armen alten Eltern sind durch die schlechten Zeiten und die Bosheit eines Mitbürgers nach einem Leben von 50jähriger, unermüdlicher Arbeit gezwungen worden, ihr einziges Haus zu verkaufen. Meine Kräfte genügten nicht, diesen Zusammenbruch meines Vaterhauses zu verhindern; einer meiner Brüder in Wien antwortet überhaupt nicht auf die mütterlichen Briefe, der andere in Darmstadt scheint selbst in Bekümmernis zu leben . . . Keinen der beiden habe ich seit 25 Jahren gesehen. So bleibe ich die einzige Stütze meiner armen Eltern und in welcher Lage! Mit welcher Aussicht! Mein Einkommen von 900 Gulden beruht auf einem Kontrakt, der am 16. Juni 1826 aufhört; was ist zu machen, wenn je die italienische Oper bei irgend einem Zufall sich auflösen sollte? oder wenn die Bosheit anderer die Erneuerung des Kontrakts zunichte machte? Welcher Trost, fernerhin auf diesem dunklen und stürmischen Meere des Lebens umherirren zu müssen, ohne einen sicheren Hafen finden zu können? . . . Bis jetzt wurden in diesem Jahre nur abgestandene und bis zum Überdruß gehörte Opern aufgeführt; als einzige neue: Pavesis *„l'abitatore del bosco“*,[3])

---

[1]) Diese *farsa sentimentale* Mayrs gelangte damals in Venedig am Theater S. Benedetto zur Erstaufführung.

[2]) P. U. Kornmüller, „Lexikon der kirchlichen Tonkunst“, 1870, S. 15.

[3]) Nach Fétis *„Biographie universelle des Musiciens“*, 1875, Bd. 6, S. 471; zuerst 1806 in Venedig gespielt.

welche aber keinen Erfolg erzielen konnte. Die tüchtige Madame Casagli hatte beim Publikum nicht jenen Erfolg, den sie verdient hätte; auch ihre Gesundheit erlitt gleich in den ersten Wochen durch den Schrecken einer hinter ihrer Wohnung ausbrochenen nächtlichen Feuerbrunst einen Stoß; jetzt hütet sie krankheitshalber seit fast zwei Wochen das Bett, da ihr bei der Generalprobe der Oper *„Il Turco in Italia"*,[1]) ein schwerer Theatervorhang auf den Kopf fiel, und es hätte nicht viel gefehlt, so hätte jener fatale Unfall einen tödlichen Ausgang genommen; infolge wiederholter Aderlässe und der Verwendung von Eiskompressen befindet sie sich jetzt außer Gefahr, doch Gott weiß, wann sie wieder ganz hergestellt sein wird. Man erwartet von Tag zu Tag Madame Lalande[2]) und dann wird hoffentlich das Theater einen neuen Aufschwung nehmen ..."

In dem Briefe vom 21. Juni des nächsten Jahres sprach Aiblinger die Hoffnung aus, Mayr möchte von jenem Unglück verschont bleiben, das „die letzten Lebenstage eines Händel und eines Bach" verdüsterte, berichtete dann von den Verwandten, nach denen sich Mayr erkundigt hatte und munterte diesen auf, schon aus Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand eine Reise nach Deutschland zu unternehmen. Schließlich stellte Aiblinger in diesem Briefe an Mayr eine Frage, die uns bemerkenswerte Einblicke verschafft:

„Vor einigen Tagen sah ich ein *Stabat mater,* an dessen Ende die folgenden Worte geschrieben standen: *‚Haec compositio, quam mihi misit Simon Mayr, est in collectione mea sub nomine Emanuelio Astorga.'* Das ganze Stück rührt von Ihrer Hand her, was ich deutlich erkannte. Das *Stabat mater* in *C minore* mit Begleitung von Violinen und Violen ist eine prachtvolle Komposition. Wem konnten Sie je ein solches Geschenk gemacht haben? Ist dieses Stück wirklich von Astorga? Ist die Begleitung in Ihrem Manuskripte vollständig? Mir scheint, daß Sie die Violinen an den Stellen, wo diese mit den übrigen Stimmen zusammengehen, in der Kopie weggelassen haben. Sollten Sie sich noch an dieses *Stabat mater* erinnern, so erweisen Sie mir den Gefallen und beantworten meine Fragen.

Außerdem bitte ich Sie ergebenst, mir mitzuteilen, auf welchem Wege ich für unsere Kapelle oder für mein eigenes Studium einiges Klassische von Colonna, Perti und Vittoria erlangen kann. Ich bitte Sie um einen Wink, ich werde mich gewiß dankbar erweisen ..."

Wir sehen hier, wie die Fäden von der Münchener Hofkapelle nach Bergamo zu Simon Mayr liefen. Im Anschluß an diese Fragen erwähnte dann Aiblinger noch das „vernichtete italienische Theater" in München, „dessen Virtuosen jetzt, wie die Herbstblätter durch den Wind, nach allen Seiten hin sich zerstreuen".

Die dritte Briefserie beginnt mit dem Jahre 1833 und umspannt die Zeit der fast ausschließlich der Kirchenmusik gewidmeten Tätigkeit Aiblingers. Im Auftrag des Königs Ludwig I. hatte Aiblinger eine Reise nach Italien unternommen,[3]) um alte Kirchenmusikwerke zu sammeln. Dadurch sollten die Bestrebungen,[4]) eine Reform der Kirchenmusik herbeizuführen, eine weitere Förderung erfahren und der rastlosen Reformtätigkeit, die bald darauf von Regensburg ausging,[5]) die Wege geebnet werden. Von Neapel schickte Aiblinger am 18. Juni dem „einzigen Freunde", der ihm reiche Empfehlungsschreiben auf den Weg mitgegeben hatte und ihn auch auf Fundorte und Quellen hingewiesen haben dürfte, einen ausführlichen Brief, in dem er die Eindrücke schilderte, die Stadt und Umgebung, besonders der „alte Feuerriese" in ihm hervorriefen, und von seinen Nachforschungen berichtete:

„Zingarelli, dem ich Ihr Schreiben sowie jenes unseres genialen Donizetti überreichte, empfing mich stets äußerst zuvorkommend und freundlich. Das Archiv des Kon-

---

[1]) = die Oper Rossinis.

[2]) = die damals berühmte Sängerin (vgl. Fétis, a. a. O., Bd. 5, S. 171 f.).

[3]) S. hiezu auch P. U. Kornmüller, „J. C. Aiblinger", a. a. O., S. 45.

[4]) S. hiezu „König Ludwig I. von Bayern und die Kirchenmusik" in den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik", 1888, S. 81 f.

[5]) Vgl. Karl Weinmann, „Karl Proske", 1909, S. 27 ff.

servatoriums wurde mir geöffnet; da ich dasselbe aber unvollständig und etwas in Unordnung vorfand, konnte es mir nicht viel nützen. Die Duette Carapellas,[1]) welche mir Zingarelli mitteilte, kopierte ich selbst, ebenso ein paar Kompositionen von Speranza,[2]) welche mir der liebenswürdige Cav. Rignano verschaffte. Durch Ihre allenthalben so wirksame Empfehlung fand ich auch bei diesem Liebhaber und Förderer der Kunst die herzlichste Aufnahme und die freundlichste Hilfe bei meinen Nachforschungen. Er machte mir aus eigenem Antrieb zahlreiche eigene Kompositionen zum Geschenke. Durch Vermittlung des Cav. Bellotti, des Sohnes unseres Konsuls, lernte ich einen gewissen Abbé Gregorio Tresca, einen Ex-Benediktiner aus Monte Cassino, kennen, der in 30jährigen Bemühungen eine sehr reichhaltige Kollektion von Musikwerken jeder Art und aller Epochen zusammenbrachte, unter denen sich viele Originale und Autographen der berühmtesten Meister befinden. Nur von dem Wunsche beseelt, seine Sammlung nach seinem Tode nicht gering geschätzt oder zerstreut zu sehen, würde er diese zu einem angemessenen und von mir festgesetzten Preise als ganze Kollektion gerne an unseren Hof abtreten. Ich besitze den Katalog der Sammlung. Auch das Archiv der Gerolomini konnte ich glücklicherweise in Augenschein nehmen und mir hiebei Notizen machen.

Zu dem Abbate Selvaggi,[3]) der einen Teil seiner Kollektion bereits verkauft hat, aber noch wertvolle Opern besitzt, begebe ich mich morgen. Noch andere Quellen stehen mir offen, doch um meinen Zweck vollständig zu erreichen, fehlen mir zwei Kleinigkeiten: Zeit und Geld. Indessen hoffe ich getan zu haben, was in meinen Kräften stand ... In der Nacht vom 19. zum 20. Juni werde ich Neapel verlassen ... Heute morgen nahm ich von Zingarelli Abschied. Ich werde Ihnen persönlich erzählen, mit welcher Liebenswürdigkeit und Güte dieser würdige Greis mich in den letzten Stunden meines Aufenthaltes behandelte. Er schenkte mir noch eine vierhändige Komposition zum Andenken, welche er gerade geschrieben hatte, und über eine Stunde verbrachten wir am Klavier. Herr Cav. Rignano übergab mir für Sie einen Brief nebst einem die Biographie Pergolesis enthaltenden Libretto. Abbé Selvaggi zeigte mir seine wertvollen Werke, die er nach dem Verkauf seiner Sammlung an Lord Northampton noch übrig hat. Auch er möchte sich der ganzen Sammlung entledigen, würde mir aber auch erlauben, Abschriften zu machen. Man müßte, wie ich schon sagte, Zeit und die Börse des Fortunatus haben ..."

Von jetzt ab ist im Briefwechsel Aiblingers bis zum Jahre 1838 eine Lücke. Aus dem Jahre 1838 sind dagegen wieder Briefe vorhanden, ebenso aus den folgenden Jahren bis 1845, die im ganzen die stattliche Zahl von 23 Stück ergeben. Der Brief vom 18. Oktober 1838 brachte persönliche Verhältnisse des Adressaten zur Sprache und erging sich in breiten Klagen über die ungünstigen Verkehrsbedingungen in Italien. Ein ganz anderes Bild rollt aber bereits wieder der nächste Brief vom 2. Dezember dieses Jahres auf. Da wünschte Aiblinger für den Münchener Galeriedirektor von Dillis Aufschlüsse über ein Gemälde des Bergamasker Malers Giambattista Moroni, das der König erworben hatte. Man sieht, daß man sich an Mayr nicht lediglich nur in musikalischen Fragen wenden konnte. Auch in diesem Schreiben hören wir von der Interesselosigkeit des Münchener Publikums, *„à cui sono di grande prezzo la schiumante birre, triplice arrosto"*.

Die Briefe des Jahres 1839 beginnen mit einem Schreiben vom 8. Mai, das uns die tiefe Anhänglichkeit Aiblingers an Simon Mayr zeigt:

„Es ist nun ein Jahr her, daß ich von Ihnen die Nachricht von Ihrer Reise nach Deutschland erhielt.[4]) Alles scheint mir noch ein wunderbarer Traum zu sein. Mit der größten Freude denke ich oft an die schönen Tage und Augenblicke, welche mir der

---

[1]) = neapolitanischer Komponist des 18. Jahrhunderts, Schüler Alless. Scarlatti (s. Florimo, *„La scuola musicale di Napoli"*, Bd. 2, S. 106).

[2]) = neapolitanischer Komponist des 18. Jahrhunderts, Lehrer Zingarellis und Selvaggis (s. Florimo, a. a. O., Bd. 1, S. 349 f.).

[3]) S. über ihn Fétis, a. a. O., Bd. 8, S. 12.

[4]) Im Jahre 1838 hatte Simon Mayr eine Reise nach Bayern angetreten (s. L. Schiedermair, „Beiträge", a. a. O., Bd. 1, S. 36).

gütige Himmel in Ihrer Gesellschaft zu verbringen gewährte. Groß und tief war mein Schmerz, als die Trennungsstunde nahte. Die traurigen Wintermonate hindurch hatte ich viel Arbeit; doch sind meine Bemühungen nicht mehr, als wenn man Holz in den Wald trägt . . ."

Zehn Tage später folgte ein Empfehlungsschreiben Aiblingers für den Lehrer des Prinzen Luitpold von Bayern, den Venezianer Giuseppe Valeriani, der nach Italien reiste und auch in Bergamo eine Akademie zu veranstalten beabsichtigte. Am 14. Juni sandte Aiblinger ein Glückwunschschreiben zu Mayrs Geburtstage, den er ebensowenig vergaß wie die anderen Feste der Mayrschen Familie. Mit Begeisterung erzählte er da dem Freunde auch von dem Kunstleben der Heimat, das unter der Führung Ludwigs I. aufblühte:

„Unser medizäischer König kehrte am Abend des 5. von seiner italienischen Reise zurück und begleitete mit großem Gefolge die Prozession des Corpus Domini: diese wurde dieses Jahr unter sehr schöner, neuer Ausstattung mit größerem Gepränge als sonst gefeiert. Durch die Anwesenheit des Königs erhalten die Arbeiten der Kunst einen stärkeren Antrieb. Am 25. feiert man die Einweihung und Eröffnung der neuen gotischen Kirche in der Vorstadt Au. Das kolossale Reiterstandbild Maximilians I. wird ebenfalls errichtet, und ein neuer Friedhof von kolossalen Dimensionen soll mit einem Kostenaufwand von ca. 500000 Gulden am Ende der Ludwigsstraße gen Schwabing zu eröffnet werden. Doch ist mir unbekannt, was man für die Musik tut . . ."

Auch klingt die leise Klage durch, daß der Musik im damaligen München nicht dieselbe intensive Pflege wie der bildenden Kunst zuteil wurde. Von denselben künstlerischen Ereignissen der bayrischen Hauptstadt spricht auch der Brief vom 8. August, in dem Aiblinger zugleich für das anonyme Geschenk von „20 Flaschen Wein, 12 Päckchen Konfekt, von Salamiwürsten und zehn Arietten" seinen Dank zum Ausdruck brachte:

„Ihre zehn Arietten habe ich schon mehrmals auf dem Klavier mit lebhafter Rührung gespielt; dabei fließen so viele Erinnerungen und Ideen zusammen, die meine ganze Seele bewegen und unerfüllbare Wünsche aufkommen lassen . . ."

Den Schluß der Briefserie dieses Jahres bildet das Schreiben vom 28. Oktober, das für Mayrs Namensfest bestimmt war. Hier äußerte sich Aiblinger auch über seine eigenen Kompositionen in humorvoller Weise und schwelgte in Erinnerungen an seine italienische Zeit:

„Am 9. dieses Monats kehrte unser König wieder in die Hauptstadt zurück und so begann von neuem der Dienst in unserer königlichen Kapelle, wobei ich bereits einige meiner neuen Kompositionen aufführte. Wenn diese mit etwas Grazie und Gefühl geschrieben sind, so verdanken sie es dem Feuer von Trescorre, Sanzio und Coleone, Ihrem großartigen Geschenk. Sie können sich denken, wie lebendig bei jedem Tropfen dieses himmlischen Getränkes die Erinnerung an Sie wird.

An dem bevorstehenden Tage Allerheiligen wird in dem großen Saale des Odeon Haydns Oratorium, die „Vier Jahreszeiten" aufgeführt. Als ich im Jahre 1802 mich an der Universität Landshut im Priesterseminar befand, erwählte mich Herr Baron von Poißl, der im Postwagen zur Erstaufführung des berühmten Werkes nach München fuhr, zum Reisegefährten. Wieviel hat sich seitdem verändert! Im April 1803 überstieg ich zu Fuß die Alpen, die Hände in den Taschen, und küßte den klassischen Boden des schönen Italien; und jetzt verbleiben mir nur noch Erinnerungen und unerfüllbare Wünsche . . ."

Von den vier Briefen des Jahres 1840 behandelt der Neujahrsbrief vom 2. Januar die Subskription der Münchener Hof- und Staatsbibliothek sowie der Universitätsbibliothek auf die neuen Werke von Mayrs Verwandten Capelletti, welche Aiblinger auf Wunsch seines Freundes vermittelte. Im zweiten Briefe vom 24. März plauderte Aiblinger über den Münchner Karneval und gab seine Ansichten über den „Mischmasch von heutzutage" zum besten:

„Der hiesige Karneval war infolge der vielen Festlichkeiten, Bankette und Maskenzüge sehr lärmend; unter den letzteren hob sich jener hervor, der von mehr als 500 Künstlern

dargestellt wurde und den von Dürer gezeichneten pomphaften Einzug des Kaisers Maximilian I. in Nürnberg zum Gegenstand hatte. In dem hiesigen Künstlerverein sind nur Maler, Graveure, Bildhauer, Architekten und andere Vertreter der plastischen Kunst aufgenommen, nicht aber die Musikprofessoren, die meist arme Teufel und trotz aller Harmonie in böse Dissonanzen zersplittert, an diesen glanzvollen und prächtigen Festlichkeiten nicht teilnehmen können.

In unserem königlichen Nationaltheater werden meistens französische Opern von Meyerbeer, Auber, Adam, Halévy etc. gegeben. In den religiösen Erziehungsinstituten in Nymphenburg, Dietramszell, Altötting, Burghausen usw. müssen die jungen Mädchen sich ihren Kopf mit der französischen Sprache zerbrechen, der Basis all ihres Lernens. In unseren Lesekabinetten befinden sich französische Blätter in jeglicher Zahl und im Überflusse; so dehnt sich unser Geist ins Unendliche sowohl im privaten wie auch im öffentlichen Leben. Auf der andern Seite schreibt man nur über klassische deutsche Musik, über deutsch nationale Kunst, über deutsche Literatur, Wissenschaft, Philosophie usw.; ebenso wollen viele alles auf die Gotik und das Byzantinische zurückführen und nur die Antike verehren. Ach, wenn ich doch fern von diesem Mischmasch von heutzutage mich in irgendeinem Winkel Italiens befände; dort wäre mir das Leben teuer, hier besteht dagegen die Gefahr, daß sich mein Geist versteinert oder daß ich von Woche zu Woche notwendigerweise Brechwurz nehmen muß, um nicht schwarzgallig oder spleenig zu werden. Jedoch mit einer großen Dosis Geduld und Resignation, sowie mit des Himmels Hilfe werde ich die hiesige Situation bis zu meinem baldigen Ende ertragen können ..."

Der dritte Brief vom 26. Juni ergeht sich in Äußerungen der Freude über den Besuch von Freunden, die von Bergamo Nachrichten brachten, und spricht von dem „vollständigen Müßiggang", dessen sich die Kapellmitglieder nach der Abreise des Königs hingeben könnten:

„Unser König reiste mit seiner hohen Familie bereits am 17. Mai von hier ab. Während seiner Abwesenheit hören alle Funktionen in unserer Hofkapelle auf ... Wir Kapellmitglieder erfreuen uns jetzt eines vollständigen Müßiggangs. Es ist sehr schade, daß ich nicht die Zauberbörse des Fortunatus besitze, um mich in die nächste Kutsche setzen, die Alpen überfahren, Sie und Ihre Familie wiedersehen und mich wenigstens für kurze Zeit unter Italiens Himmel erfreuen zu können ..."

Der letzte Brief vom 2. Oktober handelt von der Wiederaufnahme der Tätigkeit der Hofkapelle, von den durch die Initiative des Königs entstandenen neuen Bildwerken sowie von der für Salzburg bestimmten Kolossalstatue Mozarts:

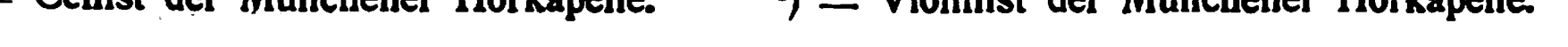
„Die Kolossalstatue, welche die Bavaria darstellt, wird augenblicklich von unserem Phidias Schwanthaler fertiggestellt ... Auch die für Salzburg bestimmte Kolossalstatue Mozarts ist bereits aus der Gießerei gekommen und wird als Kunstwerk bewundert. Eine neue Loggia (Säulenhalle) ist im Bau und wird größer als die berühmte zu Florenz. Der bekannte Maler und Direktor Cornelius hat München verlassen, um in die Dienste des Königs von Preußen zu treten ..."

Das Jahr 1841 ist mit drei Briefen vertreten. In den beiden ersten Briefen vom 30. Mai und 3. August verlieh Aiblinger seiner Freude über die Ankunft italienischer Herren Ausdruck. Er bedauerte, daß er den Cav. de Baglioni nicht mit den Münchener Künstlern bekannt machen konnte:

„Da mein Kollege, der Maestro Stuntz,[1]) mit seiner Gattin und drei Töchtern von hier nach Nürnberg abgereist ist, konnte ich mit ihm Herrn Cav. de Baglioni gar nicht bekannt machen. Dieser würde bei dieser Gelegenheit auch andere angesehene hiesige Künstler wie Menter[2]), Eduard Mittermayr[3]) etc. kennen gelernt haben ..."

[1]) Stuntz war im Jahre 1826 in München Hofkapellmeister geworden. Aiblinger bezeichnet ihn wohl mit Absicht als „maestro", da er Opern auf italienischen Bühnen (z. B. *„La reppresaglia"*, Mailand 1819; *„Elvira e Lucindo"*, Mailand 1821, s. Cambiasi, *„La Scala"*, 5. Aufl., S. 308ff.) zur Aufführung gebracht hatte. Stuntzens Briefwechsel mit Mayr soll bei anderer Gelegenheit publiziert werden.

[2]) = Cellist der Münchener Hofkapelle. [3]) = Violinist der Münchener Hofkapelle.





Im dritten Briefe vom 11. November dankte Aiblinger für die übersandten Exemplare der Festschrift und der Medaille, die Mayr von den Bergamaskern zu seinem Geburtsfeste gewidmet wurden,[1]) und versprach, die weiteren Exemplare an die richtige Adresse zu leiten. Nicht ungern mochte Mayr wohl folgende Stelle gelesen haben:

„In dem letzten großen Odeonskonzert sang die junge Hetzenecker, eine Schülerin des Mailänder Konservatoriums, die schöne Arie aus Ihrer „Medea". Sie wurde mit allgemeinem Beifall belohnt. Zugegen waren der ganze Hof sowie die Königin von Preußen und andere hohe Persönlichkeiten. Welch süße Erinnerungen erwachten da in mir! Doch die schönen Tage Arkadiens sind dahin und kehren nicht wieder . . ."

Nur selten tut Aiblinger in den Briefen seiner eigenen Kompositionen Erwähnung. So kam er auf sie in dem Briefe vom 18. Februar 1842 zu sprechen. Da dieser Brief auch auf das Münchener Musikleben jener Zeit Streiflichter wirft, möge er in seinen Hauptzügen mitgeteilt werden:

„Die äußerst erfreuliche Nachricht von Ihrer vollständigen Heilung durch die wunderbare Augenoperation hat uns mit großer Freude erfüllt. Um Gott für dieses glückliche Ereignis zu danken, haben wir, ich und meine Schwester Sabine, zwei Messen zelebrieren lassen, die eine in dem berühmten Sanktuarium der Mater dolorosa im Herzogsspital, die andere in der Pfarrkirche St. Peter am Altare der hilfreichen Mutter Gottes, woselbst Sie bei Ihrem kurzen Besuche in München täglich Ihre Andacht verrichteten. Während der einen Messe wurde unter anderen meiner Kompositionen auch der Gesang „Gelobt sei Jesus Christus" aufgeführt, den ich durch den freundlichen Herrn Federico Frizzoni Ihnen zu senden mir erlaube. Während der anderen Messe wurde eine schöne, große Kerze geopfert, geschmückt von Sabine mit einer eleganten Stickerei . . .

Am 14. dieses Monats wurde das Herz der verstorbenen Königin unter großem Trauergepränge vom königlichen Palais nach der Hofkirche St. Cajetan überführt und in einem unterirdischen Gewölbe beigesetzt. Während dieser Funktion wurden von unserer Kapelle der Psalm *„Benedictus Dominus Israel"* und nachher das *„Libera me Domine"*, beide von mir zu dieser Feierlichkeit komponiert, gesungen. Die großherzige, wohltätige und gnadenvolle Königin ruhe in Frieden!

Am 28. März wird hier die Hochzeit der Prinzessin Adelgunde mit dem Erbprinzen von Modena und im nächsten Oktober jene unseres Kronprinzen mit der jungen Prinzessin von Preußen gefeiert. Welcher Lärm und welche Aufregung alsdann in unserer Hauptstadt! an unserem Hofe! Es wäre gut, wenn ein Sonnenstrahl der Freude sich auf unsere Hauptstadt herabsenkte; denn man hört seit einiger Zeit keine anderen Neuigkeiten, als daß der und der Bankerott gemacht, dieser die Staatskasse bestohlen, jener sich den Hals abgeschnitten hat, dieser ertrunken ist, jener durch den Biß eines tollwütigen Hundes ein schnödes Ende gefunden hat und ähnliche Begebenheiten mehr . . ."

Und im nächsten Briefe vom 6. März 1842 bemerkte Aiblinger ausdrücklich, daß er seine Kompositionen nicht „aus Selbstgefälligkeit genannt habe", sondern nur um zu sagen, „daß wir unsere große Freude (über die Besserung des Gesundheitszustandes Mayrs) in unserer Unzulänglichkeit nicht besser auszudrücken gewußt haben . . ."

Über seine Tätigkeit fügte er hinzu:

„Vom 19. des verflossenen Monats bis Ende März habe ich für die ganze Fastenzeit, die heilige Woche und das Osterfest aus kollegialer Gefälligkeit alle Funktionen übernehmen müssen; die Hochzeit des Erbprinzen von Modena mit der Prinzessin Adelgunde steht bevor, ebenso jene unseres Kronprinzen mit der Prinzessin Maria von Preußen. Die Musik wird an diesen fürstlichen Festen nicht jenen Anteil wie in früheren Zeiten haben . . ."

Der folgende Brief vom 16. November zeigt die niederdrückende Wirkung, welche die Kunde von dem erneuten Auftreten von Mayrs Augenkrankheit bei Aiblinger hervor-

---

[1]) Die Bergamasker ließen zum Geburtsfeste Mayrs im Jahre 1841 eine Medaille prägen und durch Maironi Daponte eine Festschrift herausgeben (s. L. Schiedermair, „Beiträge", a. a. O., Bd. 1, S. 36).

gerufen hatte. Nach den Worten des Trostes suchte er den Freund durch Mitteilungen aus der Heimat aufzuheitern:

„Ich bezweifle nicht, daß der Besuch des berühmten Cav. Spontini Ihnen angenehm gewesen ist: Wenige Künstler unserer Zeit hatten wie er Gelegenheit, die Höfe und die Gedanken der Großen kennen zu lernen.

An den Festlichkeiten zu Ehren Mozarts in Salzburg habe ich nicht teilnehmen können trotz der großen Verehrung, welche ich für diesen unsterblichen Mann habe. Die Kolossalstatue mit den schönen Basreliefs ist gewiß eines der besten Werke unseres genialen Schwanthaler. Daß man aber von dem Platze, wo diese aufgestellt wurde, die Statue des heiligen Michael nebst einer Fontäne weggeräumt hat, ärgert viele.

Die Hochzeit unseres Kronprinzen mit der Prinzessin Maria von Preußen wurde hier mit großem Pompe gefeiert; doch geschah dies rasch, da sich die Festlichkeiten nähern, welche in Regensburg und Kelheim zur Einweihung der Walhalla und zur Grundsteinlegung einer deutschen Befreiungshalle vorbereitet sind. Während die Architektur, die Bildhauerkunst und die Malerei bei dieser Gelegenheit ihre ganze Pracht entfalten können, wurde die arme Musik, die vernachlässigte Stieftochter, nur mit einem zehn Minuten dauernden *Te Deum* und in Regensburg und Kelheim mit ein paar Liedchen zugelassen. Das erstere wurde von mir in Musik gesetzt, die anderen komponierte und dirigierte Stuntz, dem eine goldene Uhr verehrt wurde. Am Hofe fand nicht einmal ein Konzert statt, jedoch ein Ballfest, ebenso im Odeon . . .“

Auf den ausdrücklichen Wunsch Mayrs berichtete Aiblinger dann von seinen neuen Kompositionen:

„Sie fragen mich, mit welchen Werken ich von neuem das Archiv bereichert habe. Ich blieb dieses Jahr nicht müßig. Publiziert habe ich sechs neue Messen und kurze Abendpsalmen. Am 14. Oktober, dem Jahrestag des Königs Maximilian und unserer großherzigen Königin Karoline, wurde in der St. Cajetanskirche im Beisein des ganzen Hofes zum ersten Male mein neues *Requiem* vorgetragen, das keine geringe Sensation hervorrief. Doch was nützt dies? Wer sich der Kirchenmusik widmet, darf keinen glänzenden Ruhmespreis oder Goldeswert erwarten . . .“

Interessante Bemerkungen über Rossinis *„Stabat Mater“* enthält der letzte Brief des Jahres 1842 vom 27. Dezember:

„Endlich wurde auch hier im großen Odeonssaale Rossinis *Stabat* zweimal gegeben. Die Äußerungen über die Komposition sind nicht sehr günstig.

Mir schien dieselbe mehr einer schönen, liebreizenden Kokette mit schwarzem Schleier als einer schmerzenreichen Mutter Gottes zu ähneln. Selbst ein Protestant sagte beim Hinausgehen aus dem Saale: ‚Diese Musik ist eine Ironie des heiligen Festes, Rossini kann vom Beten keine Ahnung haben.‘ In der Tat schwirren in Paris, Berlin und Wien bereits die ‚Walzer à la *Stabat Mater*‘ umher. Ich habe die Absicht, am Abend des nächsten Karfreitags vor dem ganzen Hofe das *Stabat* Palestrinas in unserer Hofkapelle vortragen zu lassen. Ich habe in diesen Tagen die Partitur mit den transkribierten Partien eigenhändig zurecht gemacht. Der Himmel gebe es, daß dies eine schwache Sühne nicht der frivolen Kinder unserer Zeit, sondern der wirklich Religiösen für die beleidigte Mutter Gottes werde . . .“

Die drei Briefe des Jahres 1843 sind datiert vom 2. Juni, vom 27. September und 1. Dezember. Der erste Brief gab Nachrichten von den kirchenmusikalischen Aufführungen, im besonderen des Palestrinaschen *Stabat Mater* während der Karwoche und der Osterfeiertage, sowie während des Marienmonats, und erwähnte die Beweise fürstlicher Huld, die Aiblinger vom Hofe zuteil wurden:

„Meine Funktionen in unserer königlichen Kapelle während der heiligen Woche und der hohen Osterfeiertage haben, Gott sei's tausendmal gedankt, ein sehr glückliches Resultat gehabt. Zahlreiche alte Werke sowie solche von mir wurden zur vollen Zu-



friedenheit des Hofes und des Publikums vorgetragen. Ungeheuren Eindruck machte das *Stabat* des unsterblichen Palestrina, das ich nach verschiedenen Proben nicht durch den Gesamtchor, sondern nur durch ausgewählte Konzertsänger singen ließ. Der Effekt war ein überraschender. — Auch in unserer Hauptstadt wurde dieses Jahr zum ersten Male die sogenannte Maiandacht eingeführt. Das Sanktuarium der Mutter Gottes des Herzogsspitals wurde täglich von Hunderten von Andächtigen und Neugierigen besucht... Den ganzen Monat hindurch war abends um 7½ Uhr feierlicher Gottesdienst, wofür ich eine große Anzahl Hymnen, Lieder, Litaneien etc. für zwei und drei Frauenstimmen komponierte. Dieselben wurden von einer kleinen Kapelle gut geschulter Mädchen unter der Leitung des Kooperators Glink sehr gut vorgetragen. Ich selbst begleitete auf dem Äolodikon. Der Bischof von Eichstätt eröffnete die Feierlichkeiten und der päpstliche Nuntius zelebrierte zweimal die Messe. Die Staatsminister Abel und Graf von Seinsheim, Ritter und Damen vom höchsten Range, Priester und Fremde nehmen täglich daran teil, ohne sich um das große Gedränge des Volkes, um den Regen, die drückende Hitze und andere Unbilden zu kümmern. Mir und Abbate Glink wurde eine schöne silberne Medaille mit entsprechender Inschrift verehrt, die kleinen Virtuosinnen erhielten andere kleine silberne Medaillen ... Als ich am 11. Mai gegen Mittag zu Hof befohlen wurde, führte man mich in einen großen Saal, wo die Prinzessinen Hildegard und Alexandra sowie Prinz Adalbert versammelt waren ... Die Königlichen Hoheiten überschütteten mich mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken der Zufriedenheit; hernach wurde ich von der Prinzessin Hildegard einige Schritte hinter ein Tischchen geführt, auf dem sich eine prachtvolle Stand- oder Zimmeruhr befand; auf dieser hält ein kniender, weiblicher Genius in der linken Hand ein vergoldetes Buch, in dem Jahr und Tag der ersten Kommunion der Prinzessinnen Adelgunde, Hildegard, Alexandra und des Prinzen Adalbert eingezeichnet waren. Dieses schöne Geschenk wurde mir von den Hoheiten in so nobler und delikater Weise angeboten, daß ich wirklich aufs tiefste dadurch gerührt wurde ..."

Auch aus dem zweiten Briefe dieses Jahres vom 27. September erfahren wir Näheres über die kirchenmusikalische Tätigkeit der Münchener Hofkapelle:

„In der Sixtinischen Kapelle in Rom werden Palestrinas Lamentationen sowie jene Vittorias und Allegris zu vier und fünf Stimmen gesungen; der Effekt ist wunderbar. In unserer königlichen Kapelle werden diese durch einen Tenor- oder einen Baß-Solo ohne Ausschmückung im langsamen Tempo vorgetragen."

Von jetzt ab enthält der Briefwechsel nur noch wenige Stücke. Scharfe Gegensätze bietet der einzige Brief des Jahres 1844 vom 8. Mai. Zuerst spendete Aiblinger auf die Kunde vom Tode von Mayrs Gattin dem „einzigen Freunde" warme Worte des Trostes:

„Mit tiefstem Schmerze erfüllte mich die Nachricht, daß Ihre ausgezeichnete Gattin, die Gefährtin eines halben Jahrhunderts, nach langer Krankheit in ein besseres Leben abberufen worden ist. Wie leer muß Ihnen nun Ihr Haus erscheinen! Ihr leiser Seufzer ‚Hin ist nun alle meine Kraft: *Domine cupio dissolvi*' zerreißt mir das Herz. Welche Perspektive glänzender Hoffnungen und Taten, ruhmvoller Arbeiten und seliger Freuden eröffnet sich dem Manne beim Beginne seiner Karriere! Etliche Jahre gehen dahin, eine Illusion um die andere zerstiebt, immer leerer wird der Lebensweg, bis man plötzlich vor dem engen Eingang in die Ewigkeit steht. Hier ruht nun, wie ich sicher hoffe, die Seele Ihrer Lucretia im Schoße ewiger Liebe."

Dann erzählte er von den Tumulten während der Hochzeit des Erzherzogs Albrecht mit der königlichen Prinzessin Hildegard:

„Während am 1. Mai mit großem Pompe die Hochzeit des Erzherzogs Albrecht mit der Prinzessin Hildegard gefeiert wurde, brach in der Stadt wegen der Bierpreiserhöhung plötzlich ein großer Aufstand aus. Zahlreiche Häuser wurden verwüstet, Menschen getötet und verwundet. Was für ein Skandal an diesem Festtage in Anwesenheit der fremden Fürstlichkeiten! Seit zwei Tagen ist jedoch die Sicherheit und die öffentliche Ruhe wieder hergestellt. Heute früh um fünf Uhr reiste unser König nach

Italien. Könnte doch auch ich die Alpen überschreiten! — Während der Fastenzeit, besonders während der heiligen Woche, der Ostertage und der St. Georgsfestlichkeiten hatte ich Gelegenheit, durch die Aufführung verschiedener meiner neuen Kompositionen, welche, Gott sei's tausendmal gedankt, gut ausfielen, unsere Kapelle im besten Lichte zu zeigen. Auch bei den erwähnten Hochzeitsfeierlichkeiten wurde ein *Te Deum* für zwei Chöre in der Hofkapelle vorgetragen, das von mir in Musik gesetzt war. Das war auch der einzige bescheidene Tribut, den unsere Hofkapelle bei diesen hohen Festlichkeiten darbringen konnte. Nicht einmal ein Konzert fand statt. Auf die schönen Künste: Architektur, Malerei, Bildhauerei, welche bei uns im großen Triumphzuge vorwärtsschreiten, folgt kümmerlich die Musik wie eine vernachlässigte Stieftochter ..."

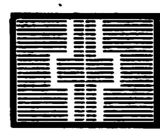
Der letzte Brief ging am 2. Januar 1845 nach Bergamo ab. Mit innigster Anteilnahme erkundigte sich Aiblinger nach dem Gesundheitszustande des Freundes und berichtete hierauf wiederum eingehend von seiner Tätigkeit:

„Ich schätze mich glücklich, daß ich mit dem Theater, der Arena der genialen Geister, aber auch dem Ofen und der Küche des Teufels, nichts mehr zu tun habe. Was mich betrifft, so bin ich nicht ganz müßig. Außer meinen Verpflichtungen für die königliche Kapelle habe ich aus reiner Nächstenliebe (ohne jede Vergütung) das bescheidene Amt eines Gesanglehrers, sowie eines Komponisten und Organisten in dem neugegründeten Kloster der Armen Schulschwestern übernommen. In diesem Erziehungsinstitut wurden zwanzig junge Schülerinnen des Pensionats ausgewählt, welche bereits eine kleine, hübsche Kapelle bilden, mit der seit sechs Monaten alle Funktionen in der an das Kloster angebauten Angerkirche ausgeführt werden. Die nach meinen Angaben von einem Orgelbauer in Füssen erbaute Orgel, auf der ich die mannigfaltigen Kompositionen zu zwei, drei und vier Frauenstimmen begleite, wird von mir gerne gespielt. Zahlreiche hochgestellte Persönlichkeiten und vornehme Damen besuchen von Zeit zu Zeit Kloster und Kirche. Sogar der Erzbischof von Salzburg, Kardinal und Fürst von Schwarzenberg zelebrierte am 18. dieses Monats dort die Messe, hielt sich dann in Begleitung des Bischofs von Eichstätt vier Stunden im Kloster auf und überhäufte mich mit gnädigen und großmütigen Lobsprüchen. Seltsamer Wechselfall! Als Knabe begann ich im Kloster zu Tegernsee meine Karriere als Orgelspieler; fast überall wurden die Klöster zerstört und aufgehoben; und nun bin ich mit bereits ergrautem Haar von neuem Maestro an einem Hofe und zugleich an einem armen Kloster. Dienen wir Gott, solange die Lebenskräfte reichen. Aber das Wenige, was ich vermag, ist nichts im Vergleich zu den ungeheuren Werken und erfolgreichen Arbeiten, durch die Sie, ehrwürdiger Meister, Ihr langes Leben zu Ehren der Kunst und Wissenschaft, zur Wohlfahrt zahlreicher Mitmenschen zu erhellen wußten. Der schöne Gedanke, so gut gelebt zu haben, muß Ihnen inmitten der Leiden, welche Ihr Leben verdüstern, Trost sein ..."

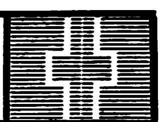
Damit erreicht der Briefwechsel sein Ende. Am 2. Dezember 1847 starb Simon Mayr. Aiblinger hatte seinen besten Freund verloren.

Diese Briefe lassen einen tiefen Blick in das Wesen Aiblingers tun. Die aufrichtige Herzlichkeit, die er an den Tag legt, gewinnt ihm ebenso unsere Sympathie wie sein bescheidenes Auftreten, das er namentlich bei seinen Bemerkungen über seine eigenen Kompositionen äußert. Wenn er an Italien denkt, da geht ihm das Herz auf. Häufig verfällt er aber in eine stille Resignation, der seine etwas weiche Natur um so stärker nachgab. Seine Mitteilungen beleuchten oft blitzhell die kirchenmusikalischen Verhältnisse und die Reformbewegung jener Zeit. Aber auch über die damalige Opernmusik erhalten wir manche aufschlußreiche Notiz. Die Ausbeute der vorliegenden Briefe ist nicht gering. Zur Biographie Aiblingers wie zur Musikgeschichte der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bringen sie nicht unwillkommene Nachrichten.





Ein Nachklang zu Tinels Totenfeier



Innige Teilnahme zieht ins Herz, wenn wir die näheren Lebensschicksale dieses großen Toten kennen lernen, wie sie uns ein treuer Freund seines Hauses im Januar-Heft der *Musica sacra* 1913 (S. 11 ff.) mitgeteilt hat.

Von dem Mannigfachen, was an Gedanken und Anregungen jener Artikel in uns wachrief, hat uns die eine Tatsache fast außer Fassung gebracht: Daß ein Werk wie der „Franziskus" keinen Verleger finden konnte.

Wir begreifen, daß nichtkatholische Verleger Zweifel hegen durften, ob ein Werk mit so ausgesprochen katholischer Weltanschauung, ob ein Werk von so reicher, durch und durch katholischer Mystik auch von seiten nichtkatholischer Chorleitungen beachtet, textkritisch bewertet und als Zugstück eingeschätzt würde.

Aber es erregt in uns als einem Katholiken, der von ganzer Seele zur heiligen katholischen Kirche sich bekennt, ganz eigentümliche Gedanken, daß es keinen Verleger in katholisch Deutschland, in den Ländern, wo deutsche Katholiken wohnen, im Jahre 1888 gab, der dieses Werk angenommen hätte.

Es ist ja möglich, daß der selige Tinel es vielleicht einer oder der andern der etwa sechs zahlungskräftigsten in Betracht kommenden Firmen nicht angeboten hat. Es ist möglich, daß auf der einen Seite vielleicht zu weitgehende Ansprüche geltend gemacht worden seien. Wir glauben es allerdings nicht.

Aber, daß nicht einmal von ernstlichen Verhandlungen zwischen entsprechend ausgerüsteten Verlegern berichtet werden konnte, das erfüllt uns mit großer Niedergeschlagenheit.

Man ist stark versucht an Mangel an Unternehmungslust von seiten der Verleger zu glauben. Etwas von dieser Art Zauderpolitik wird mitgesprochen haben bei Ablehnung; aber wo es sich um mindestens fünftausend Mark Herstellungskosten — schlecht gerechnet — handelt, ist Bedenken am Platze.

Die Sache liegt tiefer.

Die Verleger entscheiden in solchen Werken nicht für sich, von sich aus allein. Ein jeder hat seinen musikalischen Berater. Und dieser bestimmt die Richtung des Verlages. Ob in dieser schwachen Besetzung des Gerichtshofes nicht die Gefahr liegt, einmal und das anderemal eine Losnummer mit Gewinn — von sich abzuweisen, bleibe dahingestellt; hier wäre auch Vorsicht am Platze.

Es entzieht sich nun unserer Erfahrung gänzlich, inwieweit musikalische Berater an dem Schicksale des Franziskusmanuskripts Schuld sind. — Sollten zur Beratung herbeigezogene musikalische Berater gegen die Annahme gestimmt haben — — es wäre tief zu beklagen. Aber damit ist noch lange niemand berechtigt, von Mangel an tonkünstlerischem Weit- und Tiefblick jener Kritiker zu sprechen. Hätte das Urteil nicht lauten können: künstlerisch höchst wertvoll; Ausführung aber stellt hohe, kunsttechnische Anforderungen. Absatzmöglichkeit deshalb gering.

Und das letztere ist es, was uns die Feder in die Hand drückt. Es fehlt uns Katholiken an großen, an geldlich fest gegründeten, technisch leistungsfähigen Chören.

Die Klage um das liebe Geld tönte uns auf unserer letzten Reise hie und da entgegen. Je größere Chöre aber wir fanden, desto weniger Geldnot war zu merken.

Wo ein Chor — vorausgesetzt in größeren Städten — etwas Ordentliches leistet, dort kommt auch etwas ein bei Konzerten, dort findet sich auch manch ein stiller und halbstiller Wohltäter. Aber der Mangel an größeren musikfesten Kirchenchören wird durch nichts schlagender nachgewiesen als durch die Tatsache, daß sich so schwer Verleger finden für echte, wahre, große Kunstwerke, wie „Franziskus" eines bleibt.

Schrieb uns doch in diesen Tagen einer unserer größten Tonkünstler, auf dessen Bedeutung sich in letzter Zeit der und jener wieder mehr besinnt; er habe nach Oratorienart gebaute Chorwerke im Manuskript aufgeführt und die „hochbrillantesten Aufführungsberichte reichlichst" erhalten. An zwölf — 12 — Verleger habe er die Werke eingesandt. Zwei hätten dieselben wenigstens angesehen, aber doch abgelehnt. „Die andern zehn haben gar nicht geantwortet!!! So geht es heute. Ja, ja, das Komponieren! Gibt nicht einmal Eintrittsbillete ins Armenhaus zum Verhungern!"

Das sind bittere Worte, aber wahre Worte. Wen sie angehen, der mag mithelfen, daß das Elend sich wende. Für kleine Sachen, die den Bedarf an mittelmäßiger Ware decken, hat man Millionen hinausgegeben und Millionen eingenommen. Die „*do ut des*-Politik" gilt immer noch im Buch- und Musikalienhandel.

Der Chef einer Weltfirma, der in diesen Dingen einen großen Überblick hatte, konnte nicht Worte genug finden, um seinem Staunen darüber Ausdruck zu geben, welche Riesensummen für Kirchenmusikalien in den letzten vierzig Jahren verausgabt worden wären: Jeder, der die Augen in dieser Zeit offen gehalten hat, weiß, in welcher Art von Kunstkraft diese Arbeiten sich großenteils bewegten und bewegen. Allein viel Efeu wächst schon über zahlreiche Namen. Die wenigen Großen — sie hätten gern auch einmal Größeres geschrieben —, einzelne von ihnen haben es uns bei ihren Lebzeiten selbst geklagt . . . aber, wehe ihnen, wenn die Aufführungsmöglichkeit erschwert worden wäre. Gangbar mußte die Ware bleiben. Das war die erste Bedingung. Genug!

Wir haben keine Freude am Klagen! Wir hassen das Anklagen aus Freude am Skandal!

Aber es bleibt Pflicht der Katholiken, zu sorgen, daß der Ruhmestitel ihrer heiligen Kirche nicht erlischt, nicht nur eine Pflegestätte wahrer Höhenkunst zu sein, sondern was noch viel höher gilt bei Gott und den Menschen, die eines guten Willens sind: Das Quellgebiet wahrer Begeisterung an der heiligen Tonkunst muß das katholische Gotteshaus sein. Schafft Höhenkunst zum Hochkult des heiligen Hochamtes. Dann hat der gottbegnadete Künstler nicht mehr notwendig, in die Oper zu gehen, wenn er Höhenkult der heiligen Kirche schauen, hören und nacherleben will. Dann wird der Genius seiner Kunst sich Nahrung holen an den Stufen des geweihten Altares zu dem sein Herz sich bekennt, wo die Quellen heiligen Wassers rauschen.

Der Riedelverein zu Leipzig führte am Bußtage, den 19. Februar, auf: Verdi, Guiseppe: „*Stabat mater*" für Chor und Orchester, und „*Te Deum*" für Doppelchor, Sopransolo und Orchester; Bossi, Enrico: „Das Hohe Lied", Biblische Kantate in drei Teilen für Sopran- und Baritonsolo, Chor, Orchester und Orgel. In reichlich zwei Stunden war der ereignisreiche Abend beendet. Der Chor von mehreren hundert Stimmen sang wundervoll, gewaltig und zart. Das Orchester brachte die reichen, kühnen, genialen Ideen dieser beiden Italiener glücklich zum Ausdruck. Was Dr. Göhler an solchen Abenden an Energie, Schaffenskraft und Kunstempfinden ausstrahlt, geht über auf Mitwirkende und Miterlebende. Ein Glück, daß er trotz der neu für die Hamburger Neue Oper übernommenen Verpflichtungen dem Riedelverein und der Musikalischen Gesellschaft und damit der Stadt Leipzig erhalten bleibt.

Es traf sich seltsam, daß wir an diesem denkwürdigen Tage zwei Erfahrungen machen mußten, die mehr als viel Worte und ein langes Lamento für sich sprechen. 1. Ein hochangesehener Kirchenchor schickte durch die Person seines Dirigenten eine Einladung zu einer Gedenkfeier in Form einer Motette zum Gedächtnis von Edgar Tinel. — Wir fragen mit dem Veranstalter des Abends: wo ist ein Gleiches geschehen? — Und still für uns fragen wir weiter: „Wo hat ein katholischer Kirchenchor eine Aufführung Tinelscher Werke geplant zum Andenken an diesen großen, wahrhaft katholischen Künstler?" —

2. Der von uns erwähnte Riedelverein hat religiöse Musik aufgeführt von Komponisten, die bestrebt waren, im Geiste ihrer Kirche, und das ist der katholischen Kirche, zu schaffen. Wo ist eines der erwähnten drei großen Werke von katholischen Chören in katholischen Städten aufgeführt worden? — ! —

In diesen Zeiten bewegt die Geister die Frage: „Was ist Kirchenmusik?" Wer will diese Frage beantworten, ohne Gelegenheit zu haben, das, was in neuerer Zeit geschaffen worden ist, zu hören? — In zulangender Besetzung zu hören, zu hören in tieferfaßter, starkgeistiger Auffassung und Wiedergabe?

Man lasse ab vom Abwägen des Partiturenwertes auf der Mechanik des Tasteninstrumentes. Ein Klavierauszug stellt noch nicht einmal gleichnisweise die Photographie eines Gemäldes dar. Nehmt gerade den neueren Werken die Orchesterfarben und es bleiben nur Reste dessen übrig, was wohl die Kraft hat, sich Beachtung zu erinnern. Man muß sich als Kritiker, als Neulandsucher in der Kunst immer fragen: „Was läßt sich halten, welchen Gebilden der Neukunst läßt sich Wert beilegen?" — Die Gegenfrage ist leicht irreführend: „Wo läßt sich mit Hilfe der überkommenen Geschmacksrichtung ein „Wenn" und „Aber" vorsetzen?"

Immer und immer wieder und lauter drängt sich uns der Wunsch in die Feder: „Ach, könnten doch all die Hunderte und Tausende, die nach dem Ideal der Neukunst, soweit die liturgische Musik in Frage kommt, mit uns hören, mit uns urteilen, mit uns innerlich in den Kampf ziehen, der da entbrannt ist zwischen Konservativismus und Fortschrittlichkeit! Diese ernsten Fragen können nun einmal rein theoretisch nicht gelöst werden.

Wir weisen erneut hin auf die Katholikentagungen: wäre es denn nicht möglich, daß einer, der sich berufen fühlt und dem man eine Berufung zutraut, zum Worte gerufen wird und endlich, endlich einmal mit lauter Stimme hinweist auf die Gefahr der Inferiorität auf dem Gebiete der großzügigen Musikpflege durch große, leistungsfähige Kirchenchöre.

Da fällt uns eben ein loses Blatt in die Hand. In Dresden hat sich vor Jahren ein Volkschor gegründet; die Mitglieder gehören statutengemäß der arbeitenden Klasse an. Ihr überaus verdienter Dirigent kündet die Aufführung der *Missa solemnis* von Beethoven an. Und was enthält diese Anzeige für eine weitere Nachricht? Drei volle Vierteljahre — drei Vierteljahre — also neun Monate hätten sie geprobt. — Gehe hin und tue desgleichen!

Wir meinen, da läge vor uns ein Feld, das reicher Arbeit harrt. Es gibt auch eine Seelsorge durch die Kunst.

Dem Riedelverein und seinem Dirigenten unsern Dank aus tiefbewegtem Herzen. Was er gestern wieder bot, war: Großtaten zum Leben zu wecken durch Großtaten. Dr. H. Löbmann





Die goldenen Harfen

∴ Ein Märchen von Rhabanus ∴

Als der Domchor zu Mainz am Neujahrstage das Offertorium sang, erscholl auf einmal ganz unten ein Weinen. Die Leute in den vordersten Reihen reckten die Köpfe, aber nur die in den letzten Bänken sahen, wie man ein Kind, das schluchzend am Boden lag, aufhob und hinausführte.

„Fallsucht," schnaufte ein dicker, roter Herr mit einer goldenen Uhrkette, und sein Nachbar entrüstete sich wispernd darüber, daß es immer noch Leute gäbe, die von rationeller Ernährung keine Ahnung haben, oder kleine Kinder unbeaufsichtigt in die Kirche schicken. Das alte Weiblein aber, das den Knaben auf den schneebedeckten Marktplatz hinausgeführt hatte, kehrte kopfschüttelnd in den Dom zurück. „Gar nichts hat ihm gefehlt, gar nichts. — Nur so eine Laune von kleinen Kindern. Weinen oft, wissen selbst nicht warum." Und die Umstehenden beruhigten sich.

Der kleine Bernard, der so viele Menschen in ihrer Andacht gestört hatte, wußte nichts von Fallsucht, Unterernährung und schlechter Erziehung. Er war ein gesunder und sehr braver Knabe, der besonders seinen Vater recht gerne hatte, und in der Schule, wo er eben mit Tinte zu schreiben begann, recht gute Noten bekam. Und so mußten denn auch Gott und seine Engel ihre Freude an ihm haben.

Jetzt schritt er, heftig mit den aufquellenden Tränen kämpfend, dem Rhein zu, in dem weißgeränderte Eisschollen trieben, und dachte an das, was ihm begegnet war.

Leise zitternd waren die ersten Töne des Chors durch die weiten Hallen verschwebt. Neue, klagende Weisen quollen hervor, mischten sich mit freudigen, und wenn die hohen Männerstimmen recht jubelten, dann beugten sich die tiefen Knabenstimmen, so daß er ein rechtes Mitleid mit ihnen hatte. Und wenn tiefe, wuchtige Schritte erklangen, dann lag es weich und hell darüber, wie eine schimmernde Wolke über dem Tannenwald. Und all das klang so herrlich, so einzig, so gar als ob es kein Hell und Dunkel, Hart und Weich, Freud und Leid gäbe. Die Kerzen am Altare flimmerten dazu noch gelb und rot durch den aufwirbelnden Weihrauch. Und wie die Weisen des Chors sich so durchdrangen, da geschah es, daß die duftenden Wolken Gestalt annahmen, und weiße und blaue Engel mit funkelnden Edelsteinen im Gürtel schwebten um den Altar auf und nieder. Goldene Harfen trugen sie in den Händen. Und Bernard hörte plötzlich eine andere Musik, als sie der Chor sang. Wie man durch leichte Nebelschleier feine Birken auf Taunushöhen sieht, so hörte Bernard das Klingen der goldenen Harfen. Er hörte noch den Chorgesang, aber der war jetzt dunkel geworden vor seinem schöneren Urbild, das über ihm ertönte.

Und Bernard sah, wie die Töne des Chores rangen und strebten, dem Urbild gleich zu werden, wie sie aber immer noch zu schwer und zu dicht waren und trotz alles Ringens immer wieder zu Boden sanken. Das Tönen der Harfen aber wurde immer feierlicher und durchsichtiger, bis ein Sonnenstrahl die feinen Gestalten der Engel durchgoldete und sie mit drei Farben überhauchte. Da verzitterte der Klang der goldenen Harfen mit einem ganz einfachen und doch überaus fremdartigen Dreiklang.

Die Kerzen flimmerten wieder gelb und rot durch den Weihrauch, die Engel waren verschwunden und der Chor sang den letzten Vers des Offertoriums mit lauter Deutlichkeit.

Aber was Bernard erfreut hatte, zerriß jetzt sein Herz. Er streckte seine Arme nach den lichten Engeln aus und fiel weinend zu Boden . . .

Ja, so war es. Jetzt wanderte er den Rhein entlang und schaute nach den nassen Wolken, die vom Taunus herüberflogen, ob er nicht die goldenen Harfen in den Händen der Engel wieder ruhen sähe. Und er sah sie nicht.

Seit dem Tage ging er durch die Welt wie ein Träumer. Er war seinen Eltern gehorsam und in der Schule fleißig. Aber er mochte nicht mit den Jungen spielen, und selbst als er in das Alter kam, wo Disputationen die Spiele verdrängen, wollte er keinen Genossen haben. Es verstand ihn ja niemand.

Einmal hatte er es versucht. Da hatte er einen schweigsamen Jungen getroffen, der einer Militärkapelle ernsthaft zuhörte. Das tat er auch selber stets. Diesem Jungen wollte er nun sagen, was er suche, was er nie gefunden habe . . . seit dem einen Male, da er im Dom zu Mainz . . . Der andere meinte, das sei eine Gesichts- und Gehörstäuschung gewesen, oder ein Traum. Was ihn angehe, so interessierten ihn bei der Militärkapelle am meisten die eigenartigen Paukentöne, bum, bum. Als ihm nun Bernard klar machen wollte, daß es kein Traum, sondern Wirklichkeit gewesen sei, allerdings keine greifbare, aber vielleicht viel mehr, da hatte der andere nur spöttisch gelächelt, und Bernard wußte in der Tat nicht mehr, wie er das Fremde ausdrücken sollte.

* * *

Seit dem Tage hatte Bernard mit niemand mehr über seine goldenen Harfentöne gesprochen. Aber er verzehrte sich in Sehnsucht nach den Verklungenen. Denn die Erinnerung hatte sich so fest in sein Herz eingegraben, daß sie immer leise mittönten, wenn er Musik hörte. Und dann war ihm gar bald jede Musik verleidet, denn keine konnte an die Akkorde der Harfen heranreichen. Er sah dann nur das Ringen und Winden und Drehen, und die Trauer und das Leid selbst in den heitersten und innigsten Weisen. Nie aber hörte er die Harfentöne selbst wieder, als Urbild, in ihrer duftigen Zartheit, wie damals im Dom zu Mainz, wo Engelsfinger die Saiten rührten. Er verzehrte sich in Sehnsucht und Schmerz und verschloß sich zwei Jahre lang vor jeder Musik.

Dann konnte er es nicht mehr aushalten. Er studierte die Theorie der Musenkunst und wollte selbst die Töne der Engelsharfen in die engen Linien zwingen. Er baute Melodie über Melodie. Er ergründete den Charakter der einzelnen Stimmen. Er liebte sie alle, den wuchtig schreitenden Baß, den mannhaft feurigen oder elegisch weichen Tenor, den dunklen, naturhaften, leidenschaftdurchzitterten Alt und den bald jugendlich schmetternden, bald nachtigallengleich schlagenden Sopran. Alle liebte er und kannte ihre Tag- und Nachtseiten. Er gab ihnen zu singen, wie es ihnen zukam. So schuf er dramatische Handlungen in den heiligen Texten, indem er eine Stimme mit der anderen Zwiesprache halten ließ. —

Aber er sah, daß alles recht schlecht war.

Und so zerriß er die Blätter wieder, denn er sah gar bald, daß die Stimmen vorlaut waren wie die Menschen, unfügsam und, ach so begrenzt. Und keine wollte sich so recht zur anderen schicken, daß sie im Zusammenklang die Töne der goldenen Harfen berührt hätten. Sie hatten ihren eigenen Willen, die Stimmen, und widerstrebten ihm. Dann weinte er oft ganze Nächte durch und sah sich im Traum immer allein auf einer nachtschwarzen Waldwiese stehen, die Arme sehnsuchtsvoll zum Polarstern emporgereckt. Dann kam der Wind und rieb die Tannenzweige aneinander. Das klang dann, als ob Baumgeisterchen kichernd ihn auslachten.

Von alledem merkten seine Schüler nichts. Er war nämlich mittlerweile Lehrer in einem kleinen Taunusdörfchen geworden, wohin er seine Sehnsucht und seinen Schmerz vor den Augen der Welt geflüchtet hatte. Auch hier hatte er keinen Freund. Der Pfarrer kannte ihn als pflichttreuen Mann, merkte aber bald, daß der stets Einsame wohl einmal ein schweres Leid erfahren hatte. Aber aus Zartgefühl wollte er nicht den Finger auf alte Wunden legen.

Der Doktor wollte das nicht recht begreifen, der Förster aber verteidigte den Sonderling. „Geh' auch lieber allein im Wald, wenn's leis in den Zweigen rauscht; hab' da so meine eigenen Gedanken. Wer viel redet, jagt kein Wild.“ — Und Bernard war auf der Fährte der himmlischen Harfentöne.

* * *

Eines Tages, als er in der Morgenfrühe vom Feldberg in eines der vielen Täler hinabstieg, die so reich sind an Zeugnissen des ritterlichen Mittelalters, hörte er in der Ferne zwei Waldhörner ganz verloren eine sanfte, innige, leidenschaftslose Melodie singen. Da war er ganz betroffen. War es ihm nicht schon oft erschienen, als hörte er das Echo eines Hauchs der goldenen Harfen, wenn er des Nachts einsam durch den Wald schritt und eine nahe Quelle murmelte, ein schlaftrunkener Kuckuck schlug, oder ein ferner, tiefer Glockenton in die Einsamkeit hereinwehte? Sollten nicht, so dachte er, die Instrumente vielleicht dienstbarer sein als die Stimmen?

Von der Stunde an studierte er die Instrumente und er lernte sie bald alle lieb gewinnen, setzte wunderliche Weisen in den kühnsten Farbenmischungen. Jedes Instrument der vielzeiligen Partitur mußte einzeln besetzt sein, damit ja sein Charakter, seine Seele nur recht rein und klar sich offenbare. Denn so hatte er es bei den goldenen Engelsharfen gehört, die ihn wie ein Orgelpunkt leise, verschleiert begleiteten, die er aber niemals deutlich erfaßte.

Er schuf ätherische Musikstücke, die er nach Worten aus dem *Gloria* der Messe benannte. *Adoramus te. Gratias agimus tibi. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis.*

Und er sah, daß alles recht schlecht war.

Denn die Flöten verloren in seinen Ohren ihre Weichheit, wurden rauh und kalt, die Oboen waren zu spitz, die Klarinetten näselten, die Fagotte kollerten, die Hörner selbst waren bei aller Weichheit zu ungelenk. Wenn er nur Pauken hörte, mußte er an seinen Altersgenossen denken, dem die Militärmusik so gut gefiel ... Bum, bum ... Und erst die Violinen ... o, lieber Gott, wie konntest du den Menschen so leidenschaftliche Träger seiner aufgeregten, verworrenen, schwülen Seelenstimmungen erfinden lassen?

Alles verwandelte sich unter des Einsamen Händen, und so zerriß er die Blätter wieder und streute sie in den lustig plaudernden Bach, der nicht wußte, daß er einen zerstörten Schatz mit sich fortriß.

Bernard weinte nun nicht mehr des Nachts, aber er starrte ins Dunkel und betete stundenlang, und jähe, aufflammende Schmerzen zogen durch seine Brust, und etwas wie eine Nadel stach ihn in den Schläfen.

* * *

So ward Bernhard schwer krank und mußte zur Erholung an den Rhein gehen.

Eines Abends wandelte er in halber Höhe des Gebirgs einher. Da ragten plötzlich zwei Türme vor ihm auf. Wie zwei sehnige Schmiede vor der Glut standen sie vor der rotsprühenden Abendröte. Ein Glöcklein zittert, und in vollen Akkorden antworten alle die Türme im schönen weiten Rheingau. Bernard beschleunigt seine Schritte und tritt bald keuchend in das Heiligtum. Ihn fröstelt. Er hat keinen Mantel bei sich. Der ist noch drunten beim Gepäck im Dorfgasthaus.

Alles ist schon finster. Hinter dem Gitter zu seiten des Altares tönt das einförmige Gemurmel der Nonnen, die die Komplet beten. Bernard sieht sich mit brennenden Augen langsam in den weiten feierlichen Räumen um. Heilige Gestalten lösen sich undeutlich von den Wänden und um den Altar stehen weiße Engelsgestalten, die ihre Hände in Demut vor einem machtvollen Christusbild falten, das wie aus einem goldenen Himmel in das Heiligtum blickt. *Sanctus, Sanctus.*

Das Gemurmel ist zu Ende. Eine kleine Pause, und jetzt schwingt sich ganz leise eine uralte Choral-Melodie auf. *Salve Regina* grüßt eine Stimme, und: *mater misericordiae* fallen die anderen alle ein.

Was ist das?

Sprechen die frommen Frauen hinter dem Vorhang? Singen sie? Bernard weiß es nicht zu sagen. Kein Eigenwille der Stimmen! Keine Beschränktheit der Instrumente! Kein Kampf! Kein Elend! Frei, wie in wesenlosem Raume steigen die Worte auf goldnen Leitern auf und nieder. Und doch, was ist Laut und Klang? Was ist Höhe und Tiefe? Was weich und stark? *O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.* Hier ist die Fülle. Und mitten drin schwebt als ruhender Punkt die Liebe.

Bernard fühlt sich ganz frei, er sieht nur wie die Engel jetzt die goldenen Harfen in den Händen halten, und wie ein dreifarbiger Lichtstrahl sie durchgoldet.

Und das Licht kam vom Throne Gottes, von den ewigen Zinnen, wo jeder Streit der Geschöpfe ein Ende hat. — Eine unsagbare Wonne durchströmte Bernards Herz. Das war es, was er suchte. Alle Stimmen sollen schweigen, nur die Liebe, die ewige, soll reden. Und selig lächelnd setzte er sich in eine Bank und schlief ein; tief.

* * *

Du aber freue dich, wenn du die Sehnsucht nicht kennst nach den goldenen Harfen. Oder vielmehr, juble hoch auf, wenn du sie verspürst, denn wisse: Selig sind die Trauernden, sie werden getröstet werden.

Gedenktafel für Dr. F. X. Witt (cf. *Musica sacra* 1912, Heft 12, 1913, Heft 1 und 2).

	Übertrag 188	ℳ 50	₰
Diözesan-Cäcilienverein Basel (H. H. Dompropst Arnold Walther)	40	„ —	„
H. Christ. Lor. Kagerer, Chordirektor, Füssen	5	„ —	„
H. H. Johann Wankerl, Pfarrer, Tegernheim	10	„ —	„
H. H. Keilbach, Pfarrer und Diözesanpräses, Öffingen	5	„ —	„
H. H. Michael Zormeier, Pfarrer, Unterauerbach	5	„ —	„
Herr Joseph Otten, Domkapellmeister, Pittsburgh (Amerika)	10	„ —	„
H. H. Kaplan Joseph Hatzfeld, Sandebeck	6	„ 50	„
	Summa 270	ℳ —	₰

Den edlen Spendern ein herzliches „Vergelt's Gott“!

Diese Nummer erscheint als Doppelnummer für März und April in einem Umfang von 50 Seiten. Schon seit dem vorigen Jahre liegt eine Reihe von Aufsätzen im Satz vor, die aber bei dem bisherigen Umfange von 24 Seiten pro Heft leider nicht untergebracht werden konnten. Um nun die Autoren nicht länger noch auf ihre Beiträge warten zu lassen, erfolgte die Ausgabe dieses Doppelheftes. Die bereits im Satz fertig stehenden „Besprechungen“ (Bücher und Musikalien) folgen in den nächsten Heften.

Die Redaktion

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Musica Sacra

Monatsschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik





Harmoniums

von Mk. 50.— an.

Pedalharmonium als Orgelersatz
Kirchen-, Schul-, Haus-Harmoniums
Deutsche und amerikan. Fabrikate
Druckwind und Saugwind.

Harmoniumspielapparate

von Mk. 35.— an.

Jedermann sofort Harmoniumspieler ohne Notenkenntniss etc.

Vorzugspreise bei Barzahlung.

Lieferung frachtfrei u. zollfrei zur Probe.
Preislisten gratis und franko.

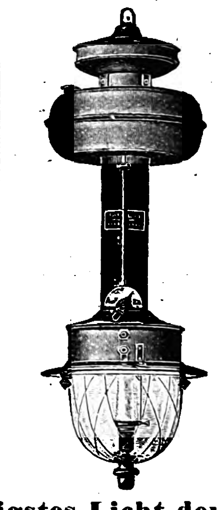
Gg. Weidig, Regensburg.

Fachmännisch geleitetes Spezialgeschäft.
Export nach allen Ländern.
Vorzügliche Referenzen.

STANDARD-LICHT

Petroleum-Bogenlicht.

Leuchtkraft ca. 800 Kerzen.
Kinderleichte Bedienung.



Feinste Referenzen.
Beste Kirchenbeleuchtung.

Billigstes Licht der Welt.
Betriebsstoff: Gewöhnliches Lampenpetroleum jeder Art.
Schneeweisses Licht.
Probelampen zur Verfügung.

Standard - Licht - Gesellschaft

Frankfurt am Main.

Sanitätsrat Dr. Kobersche **Poröse**

Unterkleidung,

gestricktes Baumwollgewebe, erhält die Haut trocken, schützt vor Erkältung, vermindert daher Husten u. Rheumatismus u. ist zu jeder Jahreszeit höchst angenehm zu tragen. Grosse Haltbarkeit. Guter u. billiger Ersatz aller wollenen Hemden. Preis nur ℳ 2.60, in dichterer Strickart ℳ 3.10; mit weissem oder farbigem Piqué-Einsatz 1 Mk. mehr. Unterbeinkleider ℳ 2.50, Unterjacken ℳ 2.—. Bei Bestellungen: Halsweite bei Männerhemden, gewünschte Länge bei Frauenhemden, Leibumfang und Länge bei Beinkleidern für Damen und Herren. Atteste und Muster gratis.

Mathilde Scholz,
Regensburg B 415.

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Firma **Max Hesses Verlag in Leipzig** über **Riemann's Musik-Lexikon** bei, den wir der besonderen Beachtung :: :: unserer Leser empfehlen. :: ::

Soeben erschienen:

Missa pro Defunctis

cum Libera ad duas voces (Tenorem et Bassum) concinente Organo.

Von **Ign. Mitterer.**
Partitur Mk. 1.80. — 2 Stimmen (à 20 Pfg.) 40 Pfg.

Gruss an Maria.

8 Marienlieder für 3 bis 4 Oberstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung.

Von **Fr. X. Engelhart.**
Partitur Mk. 1.—, — 2 Stimmen (à 30 Pfg.) 60 Pfg.

Friedrich Pustet, Verlagshandlung, Regensburg.

Wir bitten unsere Freunde, bei **Bestellungen,** welche auf Grund der Anzeigen in der „Musica Sacra“ gemacht werden, sich **ausdrücklich** auf **dieselbe beziehen zu wollen.**

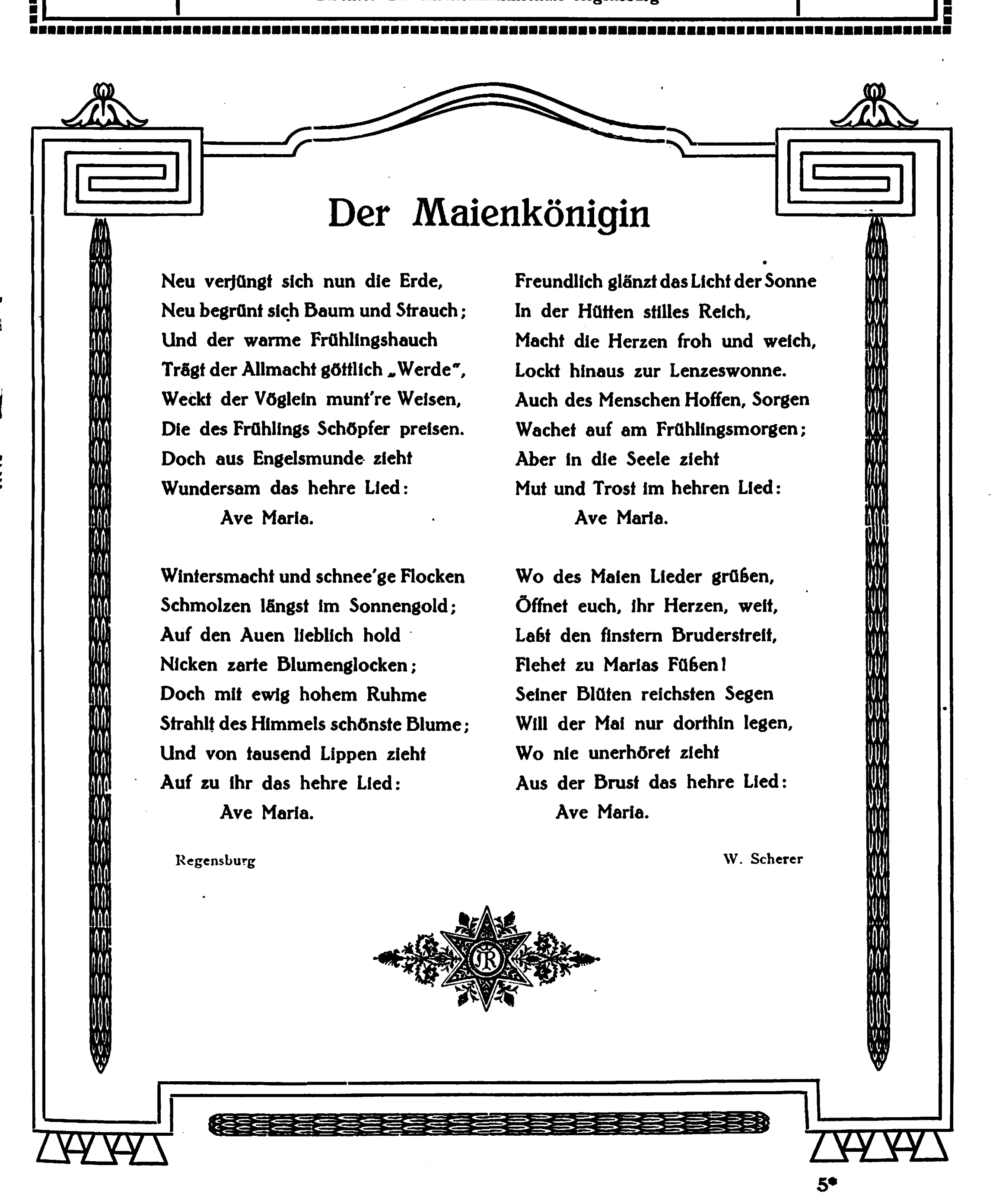
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∴ 1913 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

5. Heft Mai



Der Maienkönigin

Neu verjüngt sich nun die Erde,
Neu begrünt sich Baum und Strauch;
Und der warme Frühlingshauch
Trägt der Allmacht göttlich „Werde",
Weckt der Vöglein munt're Weisen,
Die des Frühlings Schöpfer preisen.
Doch aus Engelsmunde zieht
Wundersam das hehre Lied:
Ave Maria.

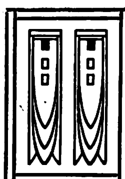
Wintersmacht und schnee'ge Flocken
Schmolzen längst im Sonnengold;
Auf den Auen lieblich hold
Nicken zarte Blumenglocken;
Doch mit ewig hohem Ruhme
Strahlt des Himmels schönste Blume;
Und von tausend Lippen zieht
Auf zu ihr das hehre Lied:
Ave Maria.

Freundlich glänzt das Licht der Sonne
In der Hütten stilles Reich,
Macht die Herzen froh und weich,
Lockt hinaus zur Lenzeswonne.
Auch des Menschen Hoffen, Sorgen
Wachet auf am Frühlingsmorgen;
Aber in die Seele zieht
Mut und Trost im hehren Lied:
Ave Maria.

Wo des Maien Lieder grüßen,
Öffnet euch, ihr Herzen, weit,
Laßt den finstern Bruderstreit,
Flehet zu Marias Füßen!
Seiner Blüten reichsten Segen
Will der Mai nur dorthin legen,
Wo nie unerhöret zieht
Aus der Brust das hehre Lied:
Ave Maria.

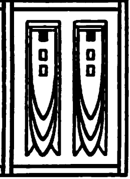
Regensburg

W. Scherer



Die Entwicklungsphasen der menschlichen Singstimme

Von Professor Franz Haböck-Wien[1])



In den verschiedenen Altersstufen ergeben sich mehrfache Veränderungen der Leistungsfähigkeit des menschlichen Stimmorgans, deren Kenntnis für die Gewinnung und Erhaltung seiner künstlerischen Verwendbarkeit von großer Wichtigkeit ist. Die normalen natürlichen Entwicklungsphasen der menschlichen Stimme können durch Schulung für Sprache und Gesang wesentlich beeinflußt werden. Das einzige Stadium, in welchem eine solche Beeinflussung überflüssig ist, ist das des Säuglings. An Beobachtung der allgemeinen stimmlichen Leistungsfähigkeit desselben fehlt es uns aber in neuerer Zeit durchaus nicht. Die Stimme des Neugeborenen und des Säuglings wurde unter anderem von den Stimmphysiologen Gutzmann und Flatau (Berlin) untersucht, und zwar auf dem Wege phonographischer Aufnahmen. (H. Gutzmann, Physiologie der Stimme und Sprache, Braunschweig 1909, pag. 50 u. ff.). Neben der ziemlich ansehnlichen Auslese von Vokal- und Silbenbildungen ist die Tonlage und der Umfang der kindlichen Stimmleistung interessant. Von dreißig kleinen Schreiern bevorzugten siebzehn das eingestrichene *a* und *h*, während zehn vorwiegend in der zweiten Oktave „übten". Der Umfang der Stimmchen variiert zwischen zwei bis drei Halbtönen und einer Quint. Außerdem produzieren aber manche Kinder Pfeiftöne bis in die Höhe der dritten und vierten Oktave. Bemerkenswert ist weiter die Differenzierung des Stimmeinsatzes, die ungefähr um die fünfte Woche beim Beginnen des Lallens eintritt. Das Lallen, die Lustäußerung des Kindes, tritt mit leisem Stimmeinsatz, das Schreien mit hartem Stimmeinsatz ein (Lust- und Unlusteinsatz nach Gutzmann). Wir sehen, die Technik vervollkommnet sich sehr rasch. Aus dem Lallen des Kindes, das in seiner zusammenhängenden Tonproduktion dem Singen oft schon nahe verwandt ist, entwickelt sich häufig bereits im dritten Lebensjahre die Singstimme (Mackenzie u. a.). Und nun stehen wir vor einer Hauptfrage: Was können wir im Interesse einer natürlichen Ausbildung unserer Stimme in diesem Stadium bewirken?

Sicherlich ist es schon von diesem Zeitpunkte an möglich, auf eine korrekte Funktion der Stimm- und Sprachwerkzeuge hinzuarbeiten. Es kann sich hier natürlich bloß darum handeln, dem Kinde durch richtiges Vormachen eine mühelose Sprechfertigkeit und klangschöne Tongebung gleichsam spielend beizubringen. Dies klingt nur deshalb ein wenig befremdend und anspruchsvoll, weil man derzeit gewohnt ist, erst als Erwachsener sich von einem „pedantischen" Gesanglehrer oder sonst einem „Phonetiker" das Alphabet korrekt beibringen zu lassen, denn zu Hause und in der Schule, inklusive Mittelschule, hat man gewöhnlich dazu keine Gelegenheit. Aber warum sollte man denn nicht gleich von Anfang an das Kind zum korrekten Sprechen und Singen anleiten? Es ist nicht schwerer zu erlernen — dem Kinde wenigstens nicht — als jene Mischung seltsamer Ammendialekte mit dem schlampigen Kauderwelsch der Eltern, die bei der Wiedergabe aus Kindesmund so „lieb" und „reizend" gefunden wird. Geben wir zu, daß eine Besserung der stimmlichen Erziehung in der Kinderstube ein frommer Wunsch einer fernen Zukunft ist, beim Eintritt in die Schule wird dieser Wunsch aber zur aktuellen Forderung! Seit zwei Dezennien ist diese Forderung auch zu einer Angelegenheit des öffentlichen Gewissens

[1]) Der Verfasser, k. k. Professor für Sologesang und Gesangmethodik an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst hat der Redaktion der *Musica sacra* den interessanten, im Jahresbericht 1912 der Akademie erschienenen Aufsatz in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt, wofür ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt sei.

geworden und allerorts arbeiten Fachleute und Schulbehörden an der Reform des Sprach- und Gesangunterrichts.

Es ist überflüssig, auf den Streit, ob Kinderstimmen technisch und künstlerisch ausbildungsfähig seien oder nicht, einzugehen, da die Ausbildung der Kinderstimme schon in alter Zeit besonders in Spanien und Italien die Grundlage zur späteren Berufssängerkarriere bildete. Schon die große Zahl von Werken, die sich mit dem Gesange der Knaben beschäftigten, ich nenne von vielen nur Herbst und Crüger im XVII., Hiller und Abbé Vogler im XVIII., Nägeli, Duprez, Panseron im XIX. Jahrhundert, beweist den praktischen Standpunkt aller früheren Lehrer. In neuester Zeit sind vielfach eigene „Kindersingschulen" begründet worden, welche sich eine kunstgerechte, gesangtechnische und allgemein musikalische Ausbildung der Kinder zur Aufgabe gestellt haben. Die hohen Frequenzziffern derselben scheinen zu beweisen, daß in weiten Kreisen Verständnis und Bedürfnis hiefür existiert.

Voraussetzung für eine gesunde stimmliche Entwicklung ist natürlich die größte Rücksichtnahme auf die physische Leistungsfähigkeit des kindlichen Organs, das eventuell von Zeit zu Zeit ärztlich zu kontrollieren wäre. Vor allem ist jede Überanstrengung und Ermüdung zu vermeiden. Die Übungen müssen besonders dem jeweiligen Umfange der Kinderstimme sorgfältig angepaßt sein. Paulsen hat 3000 Schulkinder im Alter von sechs bis fünfzehn Jahren, Flatau und Gutzmann haben zirka 600 untersucht. Aus ihren Resultaten geht hervor, daß drei Viertel der Kinder im sechsten Jahre ungefähr eine Quint, im achten eine Oktav, im zehnten eine Dezim, vom zwölften bis fünfzehnten eine Duodezim im Umfang haben. Bekanntlich haben die alten Italiener schon die Duodezim als Normalumfang einer Stimme angenommen. Bei einer geringeren Anzahl von Stimmen ist der Umfang weitaus bedeutender. Er wächst bei Mädchen bis zum elften Jahre, bei Knaben bis zum zwölften auf zweieinhalb Oktaven und darüber. In nicht allzu seltenen Fällen findet sich sogar das sogenannte Pfeifregister vom zweigestrichenen *g* an bis zu der Höhe vom viergestrichenen *f*.

Friedrich Schmitt, der Reformator der deutschen Gesangmethodik und geniale Beurteiler gesanglicher Veranlagung, sagte: „Stimme hat jedermann und jeder ist befähigt, sie richtig gebrauchen zu lernen. Aber ebensowenig wie jeder zum Akrobaten taugt, ebensowenig hat jeder das Recht zu glauben, er könne einen Beruf aus seinem Gesange machen."

Damit ist das Recht eines jeden Menschen auf korrekte Erziehung seiner Stimmorgane festgestellt. Ebenso bestimmt wird aber auch die so verbreitete Einbildung, daß jeder und jede sich zum Berufssänger für befähigt halten dürfe, abgelehnt. Wann kann und soll nun die Auslese für den Gesangberuf beginnen? Ist dies schon im Kindesalter möglich oder nicht? Unbedingt ist die Forderung aufzustellen, daß jedem Kinde schon aus Gründen der Gesundheit und Kräftigung die Möglichkeit geboten werde, seine sprachlichen und stimmlichen Anlagen so weit auszubilden, daß im Falle späterer günstiger Entwicklung nach der Mutation die Ausbildung der Stimme auf bereits befestigter Basis einer korrekten Organtätigkeit fortgesetzt werden könnte. Es entspricht aber einer von jeher geübten Tradition, daß auffallend oder auch nur gut begabte Kinder schon von früher Jugend an besonders sorgfältige Unterweisung auf dem Gebiete ihres Spezialtalentes erhalten, wobei auch die leichte Aufnahmsfähigkeit des Kindesalters anerkanntermaßen ungemein vorteilhaft mitwirkt. Die erste Auslese und Ausbildung der jugendlichen Stimmtalente wurde bei den Italienern in früheren Jahrhunderten sehr ernst genommen, weil damals die Ausbildung zum Berufssänger, besonders zum Kastraten, auf einem Schulsystem aufgebaut war, das so viele — acht bis zehn — Jahre gesangtechnischen und musikalischen Studiums erforderte, daß der Beginn desselben notwendig in

die erste Jugend verlegt werden mußte, wenn die Karriere nicht gehemmt oder verspätet werden sollte. Übrigens bieten sich auch im XIX. Jahrhundert glänzende Beispiele für die Vorteile der Gesangausbildung im jugendlichen Alter. Namen allererster Sängerinnen und Sänger sind darunter, wie Jenny Lind, Adelina Patti, die Albani, die drei Geschwister Garcia — die Viardot, die Malibran, Manuel Garcia — Lablache u. a. Warum sollte auch gerade die Stimme, diese so frühe Vermittlerin der Lebensäußerungen des Menschen, im Entwicklungswettlaufe aller Fähigkeiten der Jugend zurückstehen? Zeigt doch das allgemeine Zunehmen der Kräfte sich deutlich auch im Wachstum der Stimme, die vom elften Jahre an bis zur Mutation an Kraft und Fülle gewinnt und bei richtiger Behandlung sehr hohen künstlerischen Ansprüchen zu genügen vermag. Die Meinung, daß das Singen der Kinder an und für sich schon eine Schädigung der Stimmorgane für spätere Zeit bewirke, konnte nur deshalb entstehen, weil Schul- und Kirchengesang fast allerorts in unrationeller Weise betrieben wurden und werden und die offensichtliche Gefährdung der jungen Kehlen durch Mißbrauch derselben häufiger festzustellen war, als die Vorzüge einer frühzeitig naturgemäß geleiteten Singweise.

Eine gute Haltung des Körpers, eine korrekte Einstellung der bei Gesang und Sprache beteiligten Organe, eine reine musikalisch richtige Intonation, die Entwicklung des Tonsinnes, des Gefühls für richtige Resonanzierung und die gesundheitlich so wertvolle Schulung des Atems sind wohl Aufgaben, die über die normalen Kräfte des Kindes nicht hinausgehen. Die Individualisierung der Forderungen nach Alter und Konstitution versteht sich ja von selbst.

Die Stimmlage der Kinder, welche bei der Mehrzahl der Mädchen und Knaben eigentlich viel engere Grenzen aufweist als der reife Mezzosopran, sollte nur in sicheren charakteristischen Fällen als Sopran oder Alt differenziert und dementsprechend gepflegt werden; eine entscheidende Beurteilung des Stimmcharakters sollte gewiß nicht vor dem elften Jahre geschehen. Um diese Zeit sind Umfang und Klangfülle der Stimme soweit entwickelt, daß eine eventuelle Tendenz nach der Höhe oder Tiefe festgestellt werden kann.

Die einschneidendste Epoche in der Entwicklung der Stimme ist die Zeit des Stimmwechsels, der sogenannten Mutation, welche mit dem Beginn der Geschlechtsreife zusammenfällt. Der Zeitpunkt des Eintritts der Mutation ist verschieden. Er hängt von der allgemeinen körperlichen Entwicklung des Individuums ab und wird besonders beeinflußt von Klima und Lage der Länder sowie von der Rassenzugehörigkeit. Im Süden tritt die Geschlechtsreife und damit die Mutation früher, eventuell schon im elften und zwölften Jahre, ein und ist auch rascher vollendet. In unserem Klima sind die Grenzen der Mutationsperiode bei den Mädchen zwischen das dreizehnte und sechzehnte, eventuell siebzehnte Jahr gelegt, bei den Knaben zwischen das vierzehnte und sechzehnte, eventuell neunzehnte Jahr. In den nördlichen Ländern verschiebt sich dies noch um zwei und mehrere Jahre nach aufwärts. Sowohl bei den Mädchen als bei den Knaben tritt in dieser Epoche eine Größenzunahme des Kehlkopfs in allen seinen Teilen auf, die Knorpel werden dicker und fester, die Stimmbänder stärker und länger. Bei den Mädchen ist jedoch dieses Wachstum bei weitem nicht so intensiv wie bei den Knaben, bei denen der Schildknorpel sich zum „Adamsapfel“ vergrößert und die Stimmbänder um ein Drittel ihrer Länge zunehmen. Diesem Entwicklungsunterschiede entsprechend sind auch die Veränderungen der Stimme bei den beiden Geschlechtern bedeutend verschieden.

Die Erfahrung lehrt, daß ein Nichtbeachten dieser Phänomene zu großer Schädigung, ja zur Vernichtung der Stimme führen kann. Um diese Gefahren zu meiden, ist vor allem nötig, den Beginn des Mutationsprozesses rechtzeitig zu erkennen, um dann die gebotenen Vorsichtsmaßregeln einhalten zu können.

Der eigentlichen Mutation geht bei beiden Geschlechtern eine Vertiefung der Stimme voraus. Bei den Mädchen zeigt sich im Verlaufe der Mutation häufig ein unangenehm kreischender Beiklang in der Stimme, monatelanges „Bedecktsein" des Organs, ohne gerade eine ausgesprochene Heiserkeit konstatieren zu können, mangelhafte Ausdauer, häufiges Ermüdungsgefühl auch beim bloßen Sprechen, endlich das Schwinden einiger Töne in der Höhe. Oft hören innerhalb eines Jahres, ja selbst schon nach einigen Monaten diese Störungen auf, die Stimme wird kräftiger und weicher, gewinnt an Fülle, Glanz und Umfang. Manchmal, am meisten bei schwächlichen, blutarmen Individuen, zieht sich aber dieser Übergangszustand in die Länge, auf Perioden scheinbarer Erholung folgen neue Krisen und nicht zu selten kann der Arzt nach mehrjähriger Dauer der Mutation feststellen, daß die eigentliche Reife der Stimme noch immer nicht eingetreten ist.

Bei den Knaben vollzieht sich die Mutation bedeutend charakteristischer. Die Stimme senkt sich, und zwar durchschnittlich um eine Oktave, aber auch mehr. Die Art und Weise dieser Umwandlung ist in der Regel eine durchaus nicht sprunghafte: zeitweise Rauheit und Heiserkeit, geringe Schwankungen der Stimme, wenig Ausdauer, Unbehagen in der Kehle, manchmal nicht einmal Verlust des Wohlklanges, während des allmählichen Sinkens der Stimmlage; damit ist innerhalb eines kürzeren oder längeren Zeitraumes die ganze Mutation erledigt. Nur zirka ein Sechstel der Knabenstimmen ist stärkeren Störungen und auffallenderen Kontrasten in der Stimmfunktion unterworfen. Diese von allen neueren Autoren bestätigte Tatsache erklärt Franz Eyrel, einer der ersten Physiologen unter den Wiener Gesanglehrern, in seiner „Physiologie der menschlichen Tonbildung" (Wien 1860, pag. 107 und ff.) sehr richtig damit, daß „die Menschen, welche ohne bemerkbare Stimmwandlung allmählich in die tiefste Stimmlage übergehen, indem sie vom Sopran in den Alt, den Tenor, den Bariton und in den Baß übergehen, zur unmusikalischen Mehrzahl gehören. Andere hingegen, und zwar gerade die Minderzahl, schlagen vom Sopran plötzlich in den Tenor oder Baß um, und daran ist der menschliche Gebrauch selbst schuld. Die meisten davon sind Sänger und singen immerfort im Sopranschlüssel; die Bruststimme der Knaben geht dabei allmählich in das Falsett über, in dem Maße, in dem die Kehle an Größe zunimmt, bis endlich in der Pubertätsperiode der Stimmgebrauch auf die bisherige Weise zu beschwerlich fällt, daher die Stimme umschlägt und mit einem Sprunge in jene Lage fällt, in die sie allmählich hätte übergehen können. Es scheint also, als wenn der Sopran in den Baß übergegangen wäre, während in der Wirklichkeit die Kehlendimensionen in jener Zeit, als die Stimme zu wanken begann, dem Tenor angehörte. Da solche Stimmwandlungen nur an Sängern beobachtet wurden, andere Stimmen aber keiner Aufmerksamkeit gewürdigt wurden, so schloß man daraus auf das Allgemeine und hielt dies für die Regel."

Aus vorstehendem ergibt sich auch die Hauptursache für diese gewaltsameren Formen der Mutation, die in plötzlichem Umschnappen der Stimme von der Höhe nach der Tiefe und umgekehrt und ähnlichen Erscheinungen bestehen. Es ist das künstliche Aufhalten des normalen, natürlichen Prozesses der allmählichen Umwandlung der Stimme durch das regelmäßige Trainieren der Stimmfunktion beim Sängerknaben. Das Verharren in der hohen Lage trotz der eintretenden Veränderungen im Kehlkopf, über die von der Natur gesetzte Zeitdauer hinaus, bringt dann den katastrophenartig über Nacht eintretenden Stimmbruch hervor, der häufig auch das Ende aller Sängerzukunft bedeutet, denn der junge mißbrauchte Kehlkopf hat meistens für immer die Fähigkeit seiner normalen Entwicklung zu einer gesunden, schönen Stimme eingebüßt. Nicht jedem hat die Natur eine so gute Konstitution gegeben wie dem berühmten Sänger Lablache, der in einer Nacht aus einem Sopranisten ein Bassist geworden sein soll.



Eine merkwürdige Erscheinung bei rasch eintretender Mutation ist auch das vorübergehende Auftreten einer Art Doppelstimme, der Fähigkeit, willkürlich gleichzeitig zwei Töne in musikalischen Intervallen zu erzeugen. Erst vor kurzem wurde die Diskussion über die unter anderen schon von Garcia (Schule II, pag. 82) behauptete Möglichkeit einer derartigen Stimmproduktion wieder aktuell, als sich in Berlin in wissenschaftlichen Kreisen ein ungarischer, stimmlich sehr begabter Baßbariton hören ließ, der willkürlich zu den Orginaltönen eine untere Quint mit erklingen ließ, die manchmal durch eine Quart und Terz abgelöst wurde, welche beiden letzteren Intervalle nach der Erklärung des Sängers aber nicht willkürlich von ihm erzeugt werden konnten. Schon früher hatte Flatau einen ähnlichen Fall einer Doppelstimme im Intervalle der Duodezim beobachtet und demonstriert. (Siehe die „Stimme", Januarnummer 1911.) Bei dieser Gelegenheit erörterte er auch den historisch beglaubigten Fall einer Doppelstimme während der Mutation bei Johann Sebastian Bach. Als dieser einst in Lüneburg im Chore sang, klang ohne sein Zutun plötzlich bei seinen Soprantönen die tiefere Oktave mit. Diese sonderbare Stimme behielt er acht Tage lang und konnte in dieser Zeit nicht anders als in Oktaven singen und reden. Hierauf verlor er seinen Sopran und zugleich seine schöne Stimme. (Siehe die Mitteilung von Dr. Moser, Berlin, Februarheft 1911 der „Stimme".) Flatau glaubt, diese Darstellung schließe nicht aus, daß das Umschlagen der Stimme, das rasche Nacheinander verschiedener Töne eine akustische Halluzination von Doppeltönen hervorgerufen haben könne. Da aber andere Autoren, unter diesen ein Mann von der Erfahrung Oskar Guttmanns (Gymnastik der Stimme, 4. Aufl., 1882, pag. 61) das Auftreten von Doppeltönen während der Mutation bestätigen, stehe ich nicht an mitzuteilen, daß ich selbst während der ersten Zeit meiner auch durch Sängerknabenschicksal bis über das sechzehnte Jahr hinaus gehemmten Mutation deutlich Oktaven produzieren konnte, und zwar fast ausschließlich *c'*—*c''*, worauf ich beim Crescendieren des *c''* ganz zufällig gekommen war. Ich mußte dabei immer zuerst den oberen Ton leicht anfangen, darauf folgte bei stärkerem Atemdruck und einer kleinen Anstrengung im Halse das *c'* mit. Ängstlich, durch zu häufige Wiederholung mir zu schaden, unterließ ich das Experiment bald. Wenige Wochen später konnte ich es nicht mehr wiederholen. Ich bin sicher, keine Halluzination im Sinne Flataus gehabt zu haben, da ein Kollege ein Jahr vorher dasselbe Phänomen im Sängeralumnate oftmals produziert hatte.

Auch das Vorkommen von Männern mit Sopranstimmen hat nicht immer eine schwächliche, in der Entwicklung zurückgebliebene Körperkonstitution, sondern in gewissen Fällen die durch Training der Stimme hinausgeschobene, oft scheinbar ganz verhinderte Mutation zur Ursache. Allerdings stellt sich häufig heraus, daß an die Sopranlage sich ein ganz brauchbarer Tenor oder sogar ein Bariton anschließt, der nur unentdeckt und unbenützt bleibt — bis der Betreffende an ein Variété engagiert wird, wo er dann mit sich selbst Duette singt. Die berühmten spanischen Falsettisten, die einstmals auch an die Sixtinische Kapelle berufen wurden, waren ebenfalls durch besondere Schulung Sopranisten geblieben. Die Institution der Kastraten beruht bekanntlich auf gänzlicher Verhinderung der Mutation, doch glaube ich bei anderer Gelegenheit den Nachweis erbringen zu können, daß auch bei solchen, wenigstens in bestimmten Fällen, ein deutlicher Stimmwechsel eintrat.

In keiner Frage gehen die Meinungen der Fachleute mehr auseinander als bei der Frage, ob und wie weit das Singen oder sonstige Organübungen während der Mutation zu gestatten seien. Alle sind sich wohl darüber einig, daß Schonung und Vorsicht geboten sei, mit einer einzigen Ausnahme: der berühmte Musiklehrer und Sänger Ludovico Zacconi erklärt in seiner *Musica prattica* (Venedig 1592), man müsse während der Mutation so stark singen als nur möglich, um eine recht

große Stimme zu erhalten. Bei näherem Eingehen in die Literatur werden manche mit einiger Überraschung sehen, daß eigentlich nur wenige Autoren, wie z. B. Ferdinand Sieber, Wolff, Avellis, Castex, Imhofer, während dieser Zeit das Singen gänzlich verbieten. Die meisten sind für die Fortsetzung der Gesangübungen, allerdings in sehr vorsichtigem Ausmaße, sowohl was Stimmumfang als Stimmlage betrifft, vor allem ist das laute, kräftige Singen gänzlich ausgeschaltet. Manche Lehrer meinen, es sei nach acht oder zehn Wochen schon möglich, in der neuen Stimmlage zu üben und damit die Mutation zu rascherem Abschlusse zu bringen.

Bei Frauenstimmen wird meistens nur von einer eventuellen Pause von höchstens sechs Monaten bis zu einem Jahre gesprochen, bei Männern wird diese Pause eventuell auf zwei bis drei Jahre ausgedehnt. Manche Ärzte (Michaelis, „Physiologie und Pathologie des Gesanges“, Berlin 1876, Imhofer, „Die Krankheiten der Singstimme“, Berlin 1904) gehen derzeit schon zu einer aktiven Therapie der Mutation, besonders der Männer, über und suchen durch Massage und Elektrisieren den Mutationsprozeß zu fördern und abzukürzen, besonders auch durch eigenartige Leseübungen in der neuen, tiefen Stimmlage die Fixierung der definitiven Stimmlage zu erleichtern und zu beschleunigen.

Es kann nicht genug auf die Gefahren hingewiesen werden, denen die jungen Stimmen ausgesetzt sind, wenn sie vorzeitig sich der neuen Stimmlage freuen und aus Übereifer oder Leichtsinn sich gleich an Studien und Bravourstücke wagen, die das noch nicht widerstandsfähige Organ überanstrengen und gänzlich verderben können. Die Diagnose der Reife des Organs sollte nicht leichtfertig gestellt werden, und die Übelstände in dieser Hinsicht sind eines der stärksten Argumente für die Errichtung einer „Stimmklinik“, eines Instituts, eventuell im Rahmen eines Gesanglehrerseminars, wo für jedermann Stimmprüfung und -Beratung durch erste gesangpädagogische und ärztliche Autoritäten zu ermöglichen wäre.

Weist das Organ endlich genügende Widerstandsfähigkeit für ein ernsthaftes Studium auf, so bleibt noch immer das oberste Prinzip, die Anforderungen an Kraft, Umfang und Ausdauer nur langsam zu steigern. Die nächst wichtige Frage ist nun, welcher Gattung die Stimme angehört. Hier entscheidet bei jungen Stimmen in den meisten Fällen viel weniger der Umfang als die Klangfarbe. Von Porpora, Mancini und Miksch wird eine Anweisung überliefert, die Sopran-, Mezzosopran- und Altstimme zu erkennen. Wenn eine Stimme die Töne von *g'—d''* gleichmäßig, ohne Wechsel des Klanges angibt, so soll es ein Sopran, wenn eine Veränderung des Klanges zwischen dem zweiten und dritten oder zwischen dem dritten und vierten Tone eintritt, so soll es ein Alt oder ein Mezzosopran sein. Miksch scheint diese Regel auch eine Oktave tiefer für die Diagnose von Tenor, Bariton und Baß gelten zu lassen. Bei den vielen individuellen Verschiedenheiten der Stimme ist diese Regel wohl kaum ausreichend, abgesehen davon, daß die meisten Stimmen nicht im Naturzustande, sondern schon durch den Gebrauch beeinflußt, in unrichtigen Lagen eingesungen oder schon „ausgeglichen“ zur Prüfung kommen. Eine einmalige, noch so gewissenhafte Prüfung reicht in vielen Fällen nicht aus; nur eine durch längere Zeit fortgesetzte Beobachtung kann eine verläßliche Diagnose ermöglichen. Erst dann wird die kunstgerechte Ausbildung ihren sicheren, der speziellen Stimmlage angepaßten Weg gehen.

Inwieweit die Hypothesen über den Zusammenhang des Charakters der Kinderstimme mit dem der Stimme des Erwachsenen berechtigt sind, ist bei der Divergenz der Meinungen heute noch kaum nach irgend einer Seite hin feststellbar. Die Einen sagen: Hohe Kinderstimmen sollen sich in Tenor, Altstimmen in Baß umwandeln. Beispiele für das direkte Gegenteil werden ebenso viele angeführt. Die allgemeine Körperkonstitution mag gewiß oft mitbestimmend sein; je robuster das



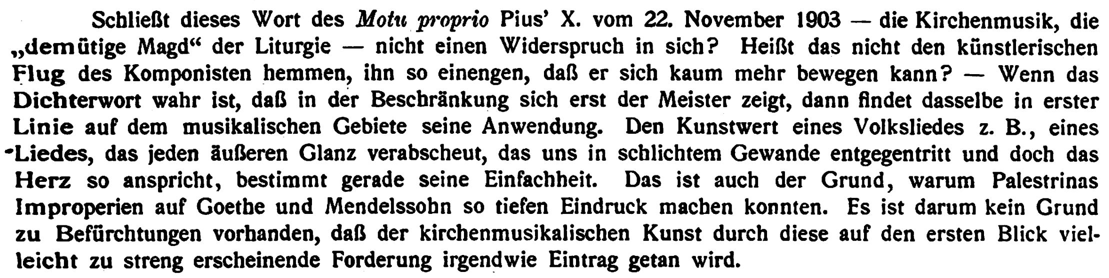
Individuum, desto kräftiger und mehr nach der Tiefe neigend ist das Stimmorgan. Die neuerdings von Privatdozent Dr. Swoboda in Wien vertretene Ansicht, daß eine gewisse feminine Konstitution, etwa im Sinne der Weiningerschen Mischungsverhältnisse von M und W für die Tenöre charakteristisch sei, hat manches für sich.

Erst einige Jahre nach vollendeter Mutation gewinnt die Stimme quantitativ und qualitativ jene dauernden Eigenschaften und individuellen Eigentümlichkeiten, durch welche sie in der Epoche der Reife als vollendetstes Klanginstrument über alle künstlichen Musikinstrumente hinausgehoben wird. Man nimmt gewöhnlich diesen Eintritt der Reife bei Frauen mit dem 22., bei Männern mit dem 24. Lebensjahre an. Die Stimme gewinnt aber bis zum 30. Jahre noch an Fülle, Klang und bei Männern noch bis zum 40., bei Frauen noch bis zum 50. Jahre an Kraft. Der Umfang der nicht gebildeten Stimme, die nach alter Annahme oft auf bloß sechs brauchbare Töne, die Mittellage, beschränkt ist, erweitert sich durch den Gebrauch, vor allem durch kunstgerechte Schulung auf eineinhalb bis zwei Oktaven. Manche freilich seltenere Stimmen beherrschen drei Oktaven und darüber. Charakter und Klangfarbe (Timbre) der Stimme wechseln manchmal auch noch nach ihrer Reife. Sogar ein Wechsel vom Baß zum Tenor und umgekehrt kommt gelegentlich vor. Der weltbekannte Gesanglehrer Garcia der Jüngere sang als junger Mann in Amerika bei der Wandertruppe seines Vaters, des berühmten Tenoristen, Baß, in seinen mittleren Jahren bewunderte Stockhausen seinen klangvollen, biegsamen Bariton und gelegentlich der Feier seines hundertsten Geburtstages produzierte er seinen Freunden ein frisches hohes *a'* seiner Tenorstimme. Garcia verweist auch (Schule II, pag. 82) auf die Eigentümlichkeit, daß allmählich die jugendliche Frische, der Klang und die Elastizität der Stimme in Festigkeit und Breite übergeht. Wir verfolgen diesen Prozeß besonders bei den „Heldenstimmen“ unserer Sänger meist auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit.

Die Stimme behält aber ihre Vollkommenheit selten bis ins hohe Alter. Bei Männern tritt zwischen dem fünfzigsten und sechzigsten Lebensjahr in der Regel ein zweiter Stimmwechsel ein, die sogenannte „Altersmutation“. Die Stimme verliert an Kraft und Fülle, oft verändert sich auch noch die Stimmlage, meist nach der Höhe zu. (Der Fall Garcia.) Die hohe Stimme der Greise war schon bei den Alten bekannt. Allmählich nimmt die Schwäche zu und die Stimme wird zitternd *(tremor senilis)*. Die Ursache dieses Rückganges der Stimme liegt in der zunehmenden Verknöcherung des Kehlkopfes, die mit dem Anfang der Zwanzigerjahre beginnt und mit dem fünfzigsten Jahre meist vollkommen geschehen ist. Da gleichzeitig der Schwund der Muskulatur in Kehlkopf und Stimmbändern eintritt und gewisse Drüsen ihre Funktionen einstellen, vermindern sich Elastizität, Biegsamkeit und Resonanzfähigkeit der Stimmorgane; das Glanzlose und Blecherne des Tones älterer Sänger, das Versagen einzelner oder mehrerer Töne signalisiert den Anfang vom Ende. Auch bei Frauen tritt eine Altersmutation ein, aber wohl weniger charakteristisch als bei den Männern.

Freilich gibt es Ausnahmenaturen wie Rubini, Lablache, Garcia, Hey, Lilly Lehmann und andere, die auch in höherem Alter im Besitze ihrer schönen, kräftigen Stimme blieben. Neben ihrer günstigen Konstitution ist es wohl besonders die Wirkung einer vorzüglichen Schulung und eines anhaltenden vorsichtig geregelten Trainings, welches das Organ länger frisch und mühelos leistungsfähig erhält. Ärztliche Nachhilfe, wie Massage, Elektrisieren und Luftkuren vermögen wohl ein *Ritardando*, einen kleinen Aufschub zu erreichen, endlich wird aber doch die Zeit Herr und — die Stimme ist gewesen.





Die Kirchenmusik, die „demütige Magd" der Liturgie

Von G. von Mann-Innsbruck

Schließt dieses Wort des *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903 — die Kirchenmusik, die „demütige Magd" der Liturgie — nicht einen Widerspruch in sich? Heißt das nicht den künstlerischen Flug des Komponisten hemmen, ihn so einengen, daß er sich kaum mehr bewegen kann? — Wenn das Dichterwort wahr ist, daß in der Beschränkung sich erst der Meister zeigt, dann findet dasselbe in erster Linie auf dem musikalischen Gebiete seine Anwendung. Den Kunstwert eines Volksliedes z. B., eines Liedes, das jeden äußeren Glanz verabscheut, das uns in schlichtem Gewande entgegentritt und doch das Herz so anspricht, bestimmt gerade seine Einfachheit. Das ist auch der Grund, warum Palestrinas Improperien auf Goethe und Mendelssohn so tiefen Eindruck machen konnten. Es ist darum kein Grund zu Befürchtungen vorhanden, daß der kirchenmusikalischen Kunst durch diese auf den ersten Blick vielleicht zu streng erscheinende Forderung irgendwie Eintrag getan wird.

Nur derjenige Komponist wird die im *Motu proprio* aufgestellte Forderung in vollem und wahrem Sinne erfassen, der sich in den Geist der Liturgie ganz vertieft und eingelebt hat. Wenn schon jeder Christ die Geheimnisse des heiligen Meßopfers tief im Herzen erwägen und betrachten soll, um so mehr fällt diese Pflicht demjenigen zu, dem Gott die große Gabe verliehen, die Feier desselben durch erhabene, reine Musik zu erhöhen. Der Komponist muß aus einem vollen Innern zu schöpfen vermögen; das kann er aber nur dann, wenn sein ganzes Denken und Fühlen von dem hochheiligen Geheimnis durchdrungen ist. Er muß also den liturgischen Aufbau der heiligen Messe bis in das kleinste erfaßt haben, er muß die Bedeutung der an der heiligen Handlung beteiligten Personen verstehen, vor allem die Bedeutung des Chors, seine Geschichte, seine Stellung zur Liturgie.

Es ist bekannt, daß bis zum 16. Jahrhundert ungefähr der Chorgesang ein *ministerium ecclesiasticum* war; die *schola cantorum* bestand aus Klerikern und Chorknaben, die mit dem Chorhemd bekleidet im Presbyterium aufgestellt waren und als liturgischer Faktor betrachtet wurden, ähnlich, wie wir es jetzt noch in vielen Klosterkirchen sehen. Im späteren Mittelalter aber verschwanden diese *scholae cantorum*; man entfernte den Chor vom Altare und aus dem *ministerium ecclesiasticum* wurde ein weltliches Chor-Ensemble. Mit der oft großen Entfernung des Chors vom Altar verlor man dann die heilige Handlung immer mehr aus dem Auge, man übersah die ehemalige dienende Stellung des Chors. So entwickelte sich eine Kirchenmusik ganz unabhängig von ihrem eigentlichen Zwecke.

Das *Motu proprio* macht uns auf dieses ursprüngliche innige Verhältnis des Chors zum Gottesdienst wieder aufmerksam. Damit will dasselbe aber keineswegs sagen, daß der Gesang keine Pracht und keinen Glanz entfalten darf; die Liturgie wendet ja selbst all ihren Prunk auf, um die hochheiligen Geheimnisse würdig zu feiern und es ist der ausdrückliche Wille der Kirche, daß alle Künste ihr Bestes leisten für den Gottesdienst. Aber die Musik darf nicht Selbstzweck werden, wie es leider so vielfach bei unseren modernen Komponisten der Fall ist, sie muß immer eine untergeordnete Stellung einnehmen; nicht umgekehrt. Das ist der Hauptgedanke, der hier leiten muß. Wenn wir uns über diese dienende Stellung des Chors klar sind, dann werden wir den im *Motu proprio* vorgezeichneten Weg zu wahrhaft „heiliger Musik" leicht finden. Die Kirchenmusik wird demnach um so heiliger sein, je mehr sie der heiligen Handlung dient. Darum ist der Schlüssel zum Wesen wahrer, heiliger Musik das Verständnis der Liturgie.

Hier ist uns das beste Muster, der sicherste Führer zur richtigen Auffassung von Liturgie und liturgischer Musik der gregorianische Choral und zwar nicht nur deswegen, weil er die Kriterien der Kirchlichkeit, wie sie das *Motu proprio* fordert — Heiligkeit, Güte der Formen und Allgemeinheit — in vollstem Maße besitzt, sondern vor allem deshalb, weil er die wahrhaft demütige Magd der Liturgie ist, weil er sich so innig an die heilige Handlung anschmiegt. Darum wird er im *Motu proprio* als der eigentliche liturgische Gesang hingestellt, als der Maßstab, an welchem die Kirchlichkeit jeder andern Kirchenmusik zu messen ist: Je näher dieselbe dem Choral kommt, je mehr sie aus ihm schöpft, je tiefer sie ihn ergründet, um so kirchlicher wird sie sein, oder mit den Worten des Dekretes: „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Aufbau, im Geiste und im Geschmacke der gregorianischen Melodie nähert."

Doch soll hier diese Mustergültigkeit des Chorals nicht weiter erörtert werden; das sei der liebevollen Betrachtung jedes einzelnen überlassen. Nur zwei auffallende Unterschiede zwischen einer Choral- und einer polyphonen Messe seien angedeutet: die Komposition des *Credo* und des *Sanctus*.

Die vier Choral-*Credo* sind in der knappsten Form gehalten. Das ist gewiß auffallend. In unseren großen Messen, namentlich in Orchestermessen, macht es oft den Eindruck, als sei das *Credo* die Haupt-

sache. Die darin enthaltenen Glaubensgeheimnisse werden dem Zuhörer in allen möglichen Formen und Farben vorgeführt, fast an eine symphonische Dichtung gemahnend. Und der Choral? — er wählt die einfachste ihm zur Verfügung stehende Form der Psalmodie, um die ewigen Glaubenswahrheiten zu vertonen. Wer ist da im Recht? Wenn die Liturgie oberste Richterin sein soll, dann sicher der Choral. Denn das *Credo* ist, wie Abt Molitor treffend sagt, „liturgisch verstanden ein freudiges aber ungezwungenes Bekenntnis der Kirche ... Wozu also diese Anstrengung und dieses Wichtigtuen in der Musik? Die Qualen der Kreuzigung, die Glorie des Auferstandenen, die Schrecken der Ewigkeit sollen im *Credo* der Messe den Gläubigen nicht drastisch vor Augen geführt werden. Das hieße die Wahrheit der liturgischen Handlung und die Absicht der Kirche verkennen.“ [1])

Die zweite auffallende Erscheinung an den Choral-Messen ist die prägnante Fassung des *Sanctus*. Gerade hier, möchte man meinen, sollte glänzende Kraft entfaltet werden, weil das *Sanctus* ja zum Höhepunkt in der heiligen Handlung führt; so manchen Komponisten hat es schon verleitet zu einem endlosen *Hosanna* und noch endloseren *Benedictus*. Statt dessen verklingt das Lied des Choralisten leise, die Orgel verstummt, demütig neigt das gläubige Volk das Haupt, um den Heiland zu erwarten und ihn in stiller Herzensfreude zu begrüßen. Der bescheidene Sänger erkennt sein Unvermögen, die Unendlichkeit der göttlichen Liebe würdig zu preisen und er bittet die heiligen Engel, die den Heiland begleiten, für ihn dem Herrn zu lobsingen. Es liegt hierin eine hohe Auffassung von der Erhabenheit der heiligen Messe und eine Betrachtung hierüber lohnt sich wohl für den Komponisten.

Will also der Komponist dem liturgischen Text das entsprechende melodische Kleid geben, so muß er in denselben sich mit Liebe und Frömmigkeit vertiefen. Aber er muß noch weiter gehen, er muß in den ganzen Geist der Liturgie eindringen; er muß, wie Thalhofer sagt, „den Text nach seiner Stellung im betreffenden Kultakt im Kirchenjahr usw. betrachten und geistig durchdringen. Nur dann wird seine Komposition dem Geiste der kirchlichen Liturgie entsprechen und kräftige, dem betreffenden liturgischen Akt entsprechende Affekte der Frömmigkeit in den Gläubigen hervorzurufen imstande sein.“[2])

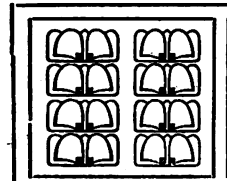
Das eifrige Studium des *Graduale Romanum* kann da viele neue Lichtblicke gewähren. Nur ein kleines Beispiel. In welchen Tönen weiß der Choralist das Weihnachtsfest zu besingen? — Man sollte meinen, wenn an einem Feste die eigensten, innersten Gefühle des Sängers zu Worte kommen sollen, so müßte es am Weihnachtsfeste sein. Doch schlagen wir den Introitus der Mitternachtsmesse auf. Wo ist da der Jubel, wo die Freude? Ist diese Schlichtheit, mit der der Choralist das Jubelfest beginnen läßt, nicht eine Armseligkeit des Chorals? Es möchte auf den ersten Blick fast so scheinen. Schauen wir aber den Text genauer an, wir werden staunen ob einer solchen geistvollen Auffassung. Hier redet Gott: „*Dominus dixit ad me*“; daher hat das Gefühl des Sängers ganz zurückzutreten, die Melodie weicht in heiliger Scheu vor Gottes Wort.[3]) Die Kirche ist überwältigt in der Erinnerung an die menschgewordene göttliche Liebe. Darum klingt heute durch alle ihre Gesänge bewundernde Ehrfurcht, Stille, dankbare Freude. Das *Kyrie* der *Missa IX* des *Ordinarium*, welche an diesem Feste trifft, ist ganz ernst gehalten; es will noch einmal die große Sehnsucht nach dem Messias ausdrücken, den Ruf um Erbarmen: „O komm, o komm Emanuel, — mach frei dein armes Israel, — in Sünd und Elend liegen wir — und rufen seufzend nur nach dir.“ Das „*Christe*“ nimmt wärmere, innigere Töne an; wir wissen ja, wer der Messias ist, wer uns das Heil gebracht hat. Es ist eine kindlich flehende Bitte zum Jesukind, es möchte auch uns den Frieden bringen. Das letzte *Kyrie* klingt wieder ernst aus. Da stimmt der Priester am Altare das *Gloria* an und jetzt erst schlägt der Jubel durch und das Herz singt alle seine Freude aus in dem herrlichen Lobgesang, der früher die Stelle des jetzigen *Te Deum* eingenommen hat. Auch in der Weihnachtszeit schließt die heilige Messe nicht mit dem feierlich jubelnden „*Ite missa est*“, sondern mit dem still meditierenden der „*Missa de Beata*“ mit seinen innigen Tonfolgen.

Das Ideal „heiliger Musik“ wird also sein: Gedanken- und Stileinheit; daher die Aufgabe der Kirchenmusik: nicht nur den liturgischen Gedanken zu erläutern, sondern der heiligen Messe ein harmonisches Ganzes zu verleihen mit dem Höhepunkt in der lautlosen Stille der heiligen Handlung und in dem Hervortretenlassen von Präfation und Pater noster in ihrer Einfachheit und majestätischen Größe.

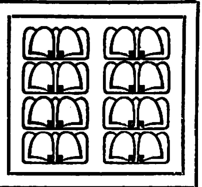
Das ist der Weg, den uns das *Motu proprio* vorzeichnet, der den Künstler nicht in den Vorhöfen des Tempels stehen läßt, sondern ihn hineinführt in das Allerheiligste; der Schlüssel aber in das Gezelt des Herrn ist: Tiefstes Erfassen des liturgischen Gedankens.

[1]) Siehe Johner: Neue Choralschule, 2. Aufl., Seite 97.
[2]) Thalhofer-Eisenhofer: Handbuch der katholischen Liturgik II, 2. Aufl., p. 255.
[3]) Das gleiche ist der Fall beim Introitus am Osterfeste; dort ist es das erste Gebet des auferstandenen Heilandes.





Aus der Praxis



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Ein Vorschlag

Im 44. Jahrgang 1911 der *Musica sacra* findet sich S. 68 ff. unter der Rubrik „Aus der Praxis" eine Reihe von Aufsätzen, die das „Schmerzenskind" des Hochamtes, das *Credo* zum Gegenstand haben. Schreiber dieser Zeilen, ein alter Praktikus, will nun keineswegs den Bandwurm von Vorschlägen „Für und Gegen" wieder aufnehmen, sondern nach Art des Doktor Eisenbart gleich ein radikales Mittel für die Komponisten verschreiben und das heißt: „Komponiert kein mehrstimmiges *Credo* mehr in euren Messen". Lacht nur ruhig, ihr verehrten Herren Tonkünstler, schmunzle auch du ruhig, mein lieber Leser, das wird mich alles nicht aus dem Sattel heben, denn der Vorschlag ist so ungeschickt nicht, wie ich in aller Kürze zeigen will.

Vor allem schicke ich als zugestanden von allen Theoretikern und Praktikern die Tatsache voraus, daß das *Credo* für den Gesangschor eine gewaltige Arbeitslast bedeutet. Wer daran noch zweifeln will, der lese einmal den prächtigen Aufsatz des gelehrten Dr. Otto Drinkwelder über „Kraft und Last in der Kirchenmusik" (Gregorianische Rundschau 1912, Nr. 12, S. 177 ff.) und seine Zweifel werden schwinden. Das *Credo* beträgt, wie der Chorregent H. S. in dem oben zitierten Artikel der *Musica sacra* richtig bemerkt, an Umfang gerade soviel wie *Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus* (vielleicht sogar noch *Gloria*) zusammen, also in bezug auf das Einstudieren die Hälfte der Arbeit. Warum also diese Arbeit nicht erleichtern, wenn es ohne Schaden für die Liturgie sein kann?

Und das kann wohl sein. Stilistisch ist ein Hochamt ohnehin eine Sammlung der verschiedensten Arten der Kirchenmusik und ebenso wie der Gesangschor Introitus, Graduale etc. choraliter singt, kann er auch das *Credo* choraliter vortragen. Deswegen stimme ich P. Fr. Schefolds Ausführungen (*Musica sacra* 1911, S. 104) vollständig bei: „Man singe das *Credo* choraliter. Der lange Text kann im Choral ganz gut im Zeitraum einer feierlichen Rezitation abgewickelt werden. Ein musikalisch richtig und fromm gesungenes Choral-*Credo* dauert nicht mehr als dreieinhalb Minuten. Man scheide zwei Chöre aus, eventuell Solo, Halb- und Ganzchöre, helfe mit charakteristischer Registrierung nach, ohne in kleinliche Spielereien zu verfallen, und dieses Choral-*Credo* nimmt dem Gottesdienst nichts an Feierlichkeit, zieht ihn nicht in die Länge und bewahrt den Chor vor Ermüdung" „und — setzen wir hinzu — auch die Zuhörer".

Ist aber dem Chorregenten und seinen Sängern diese Mühe abgenommen, so können sie ihre Kraft auf die anderen liturgischen Gesänge verwenden, besonders auf die polyphonen Gesänge des Proprium. Seien wir doch aufrichtig. Kommen nicht gerade diese Wechselgesänge, die doch den Festgedanken viel intensiver ausdrücken wie die des Ordinarium, vielfach zu kurz? Und gerade wegen des Einstudierens des „langen und schwierigen *Credo*"? Glaubst du nicht, mein lieber Kollege, daß die Gläubigen dir für ein schönes mehrstimmiges Graduale, Offertorium, Motett dankbarer sein werden, als für das „lange" *Credo*, das sie ohnehin alle Sonntage hören — und vielfach froh sind, „wenn es aus ist"? Auf meinem früheren Posten, einem kleinen Landstädtchen, habe ich mir in dieser Beziehung reiche Erfahrungen gesammelt und könnte dir genug davon mitteilen. Und weißt du, wie ich die *Credo*-Frage praktisch und meines Erachtens auch glücklich gelöst habe? Ich habe unter meinen Schulkindern die besten Sänger ausgewählt, sie in zwei Abteilungen geteilt und mit ihnen die drei ersten Choral-*Credo* eingeübt (das vierte *Credo* ist zu schwer) und dieselben mit ruhiger Orgelbegleitung vortragen lassen. Die Kinder hatten die größte Freude damit, ebenso die Eltern und die Besucher des Gottesdienstes, auch der Herr Pfarrer war damit zufrieden und ich meine — auch unser Herrgott. Und wenn schon so ein alter Philister einmal darüber brummte, so habe ich ihm gesagt: „Schauen Sie, mein lieber Freund: Fürs erste singt der Geistliche am Altar auch alle Sonntage immer die Choral-Präfation und das gleiche *Pater noster*, einen ganz ähnlichen Gesang wie das *Credo*, und fürs zweite kommen Sie, weil ein Choral-*Credo* bedeutend kürzer ist als ein „gesungenes", viel früher zu Ihrem — Frühschoppen." Wenn ihm der erste Grund auch nicht ganz einleuchtete, den zweiten verstand er um so besser — und er war zufrieden.

Und wenn einem Chorregenten das ganze Choral-*Credo* zu eintönig ist, so steht ihm ja noch ein Ausweg offen, die mehrstimmigen Einlagen zum *Et incarnatus est* und zum Schlußsatz, wie sie der Cäcilienvereinskatalog in genügender Zahl aufweist. Allerdings ist von da nicht mehr weit zum ganzen mehrstimmigen *Credo*; zudem will mir diese „Schachtelmanier" gar nicht recht gefallen. Wenn aber der

Chordirektor gar nicht ohne mehrstimmiges *Credo* sein kann, dann in Gottes Namen, nehme er eines aus einer schon geprobten Messe, verlange aber nicht für jede Messe von den Komponisten ein neues.

Mit der Arbeitserleichterung geht dann noch ein bedeutender Vorteil Hand in Hand, der gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Bleibt nämlich das *Credo* bei einer neuerscheinenden Messe weg, so braucht dieselbe wenigstens um ein Drittel, wenn nicht um die Hälfte weniger Druckseiten und der Verleger kann bei den geringeren Herstellungskosten konsequenterweise den Preis um ein Drittel bezw. um die Hälfte reduzieren — wenn er will. Bei den jetzigen hohen Musikalienpreisen (die fast parallel mit den „steigenden Fleischpreisen" in die Höhe gehen), wäre das für die Kirchenkassen und den Chorregenten eine willkommene finanzielle Erleichterung, die jeder freudigst begrüßen würde.

Vielleicht kommt nun aber ein Kollega im nächsten Hefte der *Musica sacra* (wenn die verehrliche Redaktion eine Diskussion darüber gestattet? — Gewiß; vgl. die Bemerkung unter dem Kopf dieser Rubrik! D. Red.) und sagt: „Warum das *Credo* allein choraliter singen und nicht konsequenterweise auch das *Gloria*, das ja auch zu den syllabischen Choralgesängen gehört? Darauf antworte ich: Gewiß kann mit demselben Recht und mit derselben Begründung auch das *Gloria* choraliter gesungen werden und die obengenannten Vorteile steigern sich in diesem Falle noch mehr.

Das April-Heft der Gregorianischen Rundschau bringt Seite 72 einen Bericht aus Kremsmünster, der diesen Vorschlag in der dortigen Praxis bereits realisiert zeigt; es heißt da: „Zur Schonung der Sänger oder im Drange anderer Verpflichtungen wird das *Gloria* hin und wieder, das *Credo* immer choraliter gesungen und zwar ersteres aus der *Missa de Angelis,* für letzteres stehen die vier Choral-*Credo* der *Editio Medicaea* und L. Viadana „Zwanzig Choral-*Credo* über die gregorianischen Melodien kirchlicher Hymnen" in Verwendung."

Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, dazu das *Offertorium* bieten noch genug Gelegenheit für mehrstimmige Ausführungen; warum denn Chor und Kirchenbesucher mit Polyphonie erdrücken wollen? Wenn die übrigen Kirchengesänge choraliter ausgeführt werden, so ergibt das sicher eine wohltuende Abwechslung und der Choral, den man bis jetzt vielfach so stiefmütterlich behandelt, kommt dadurch auch zu seinem Rechte, wie es Pius X. in seinem *Motu proprio* wünscht und verlangt.

S. F. L.

Der nunmehrige Erzbischof von Köln, der H. H. Dr. Felix v. Hartmann, ließ noch als Bischof von Münster das *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903 im Kirchlichen Amtsblatt der Diözese Münster (1913, Nr. 5) veröffentlichen nebst folgenden Zusätzen:

„Da in den letztverflossenen Jahren an verschiedenen Orten der Diözese während des liturgischen Gottesdienstes einzelne unerfreuliche Abweichungen von den kirchenmusikalischen Normen zutage getreten sind, sehen Wir Uns veranlaßt, das vorstehende *Motu proprio* unseres Heiligen Vaters Papst Pius' X. über die Kirchenmusik vom 22. November 1903, zu dessen Veröffentlichung in Unserer Diözese damals eine Veranlassung nicht vorlag, weil es ohnehin beobachtet wurde, nunmehr zur Kenntnis des hochwürdigen Klerus zu bringen.

Indem Wir das *Motu proprio,* das der Heilige Vater selber als das „Gesetzbuch für Kirchenmusik" bezeichnet, zum eifrigen Studium empfehlen und dessen gewissenhafte Beobachtung einschärfen, weisen Wir im einzelnen noch auf folgende Punkte hin:

1. Bei der Bildung von sogenannten gemischten Chören sind Frauenstimmen vollständig auszuschließen (auch Schulmädchen). (*S. R. C.* 19. Februar 1903. *Acta S. Sedis vol. 35 pag. 622.)*

Für die Besetzung der Oberstimmen sind Knaben auszubilden und zu verwenden.

2. Orchestermessen und sonstige Instrumentalkompositionen sind in Unserer Diözese nicht hergebracht, mit alleiniger Ausnahme des Wallfahrtsortes Kevelaer, wo in Anbetracht der dortigen besonderen Verhältnisse für Aufführung von Instrumentalkompositionen eine dauernde Erlaubnis besteht (jedoch nur für die Wallfahrtszeit).

In anderen Kirchen diese Gattung von Kirchenmusik einzuführen, wie dies zu Unserem Befremden an einzelnen Orten in letzter Zeit geschehen ist, ist nicht zulässig. Sollte zu dieser Ausnahme eine ganz besondere Veranlassung vorliegen, so ist jedesmal vorher die Genehmigung des Bischofs einzuholen *(cf. supra VI, 15. S. R. C.* 15. April 1905 *[Acta S. Sedis vol. 37 pag. 663]*, 13. November 1908 *[Acta Apost. Sedis 1909 pag. 251])*. Gegen die Verwendung einer Musikkapelle bei Prozessionen außerhalb der Kirche ist nichts einzuwenden, wenn diese Kapelle die Begleitung der Gesänge ausführt und sonst keinerlei profane Musik spielt.

3. Was das Orgelspiel betrifft, verweisen Wir auf die Anweisung über den Gebrauch der Orgel im Kirchlichen Amtsblatt Jahrgang 1911, § 58. Als eine tadelnswerte Entartung des kirchlichen Orgelspiels müssen Wir es bezeichnen, wenn, wie es in letzter Zeit von einzelnen Organisten geschieht, beim Gottesdienste in der Kirche Märsche, Teile aus Opern, oder Stücke, die an Konzert oder Theater erinnern, zum Vortrage kommen.

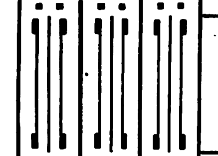
Im übrigen verweisen Wir auf die Bestimmungen des Kölner Provinzialkonzils vom Jahre 1860 *(pars II, cap. 20, pag. 121 seq.)*.

Münster, den 4. März 1913.

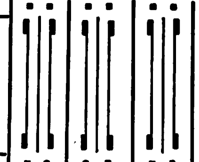
Der Bischof von Münster
✠ Felix."







Musikalische Rundschau

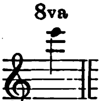


Leipzig. Am 20. Januar starb in Leipzig der bekannte Lehrer des Schul- und Kunstgesanges, Oberlehrer Gustav Borchers, im Alter von nur 47 Jahren. Er ist insbesondere durch seine Fortbildungskurse für Gesangsbildung weiteren Kreisen bekannt geworden. Wenn er auch seine Erfolge im Schulgesange an die Tonsilben von Karl Eitz zu knüpfen versuchte, so lag seine Stärke doch mehr in seinem Beispiele als Sänger. Er verstand es, neuauftauchenden Ideen in der Gesangspädagogik die brauchbaren Seiten abzugewinnen. Aber gerade diese Vielseitigkeit seiner Bestrebungen machte diejenigen etwas bedenklich, die ihn innerlich als einen feinfühligen Musiker und sympathischen Sänger verehrten. Frieden seiner Asche.

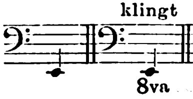
Wir hatten die Freude, einer Edgar-Tinel-Feier in der protestantischen Universitätskirche zu Leipzig beiwohnen zu können, die Professor Hans Hofmann am 25. Februar veranstaltete. Die Orchester- und Chorstücke aus dem Franziskus sowie die herrlichen religiösen Lieder bewiesen aufs neue die ungewöhnlich große Begabung des dahingegangenen, echt katholischen Tonkünstlers. Und dieser hochveranlagte Künstler mußte für die Kosten der Drucklegung dieses tiefempfundenen Werkes selbst aufkommen! Ich meine, wir sind uns unserer ernsten Verpflichtungen gegen katholische Tonkünstler noch lange nicht voll bewußt. Wir geben zu viel Geld, Kraft und Begeisterung für Mittelware aus. — Wo haben von katholischen Chören Tinel-Feiern stattgefunden? Wir danken bei dieser Gelegenheit Hochwürden Herrn P. Adolph Locher S. S. S. für seine diesbezüglichen früheren Mitteilungen über Aufführungen von Tinels Werken.

Der Leipziger Riedelverein hat Tage ernster Gefahr hinter sich. Es verlautete, daß sein langjähriger genialer Dirigent Dr. Göhler die erste Kapellmeisterstelle an der Neuen Oper in Hamburg angenommen habe. Das ist auch in der Tat der Fall. Aber Dr. Göhler konnte soviel Urlaub erhalten, um die Leitung der in kurzer Zeit zu ausschlaggebender Bedeutung gelangten Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" sowie die fernere Leitung des Riedelvereins beizubehalten. Sein völliger Weggang von Leipzig wäre für Tausende ein schwerer Verlust gewesen. Es heißt so oft: kein Mensch ist unersetzlich. Wohl wahr; aber ebenso wahr ist es: „Der Verein, jeder Verein, steht und fällt mit seinem Dirigenten!"

Der Riedelverein führte am 19. Februar auf: Das *Stabat mater* und *Te Deum* von Verdi, die er als Achtzigjähriger am Ende seines Lebens schuf; von Maestro Enrico Bossi das Hohe Lied. Sämtliche drei Stücke für Soli, Chor und Orchester. Das Hohe Lied außerdem noch mit Orgel. — An solchen Abenden hat man reiche Gelegenheit, über das Wesen und die Unterschiede der Oratorienmusik von katholisch-kirchlich gedachter Musik und liturgischer Musik nachzudenken und Vergleiche anzustellen. Wer als „Kuriositätensammler" Neigung verspürt, der wird in der Partitur des *Te Deum* den Schluß vermerken: Violinen halten in einsamer Soloführung das hohe *e* aus:



Darauf folgt als tonpsychologisches Gegenstück die Fermate der sieben Streichbässe auf dem Schlußtone:



Nun suche man in der Literatur nach einer gleichen oder ähnlichen Stelle! Man wird sie nicht finden. Und welchen Schluß werden Partiturenleser ziehen, denen die Gabe nicht verliehen ist, zwischen den Zeilen zu lesen? — Nicht die Note macht die Musik, sondern der Ton macht die Musik aus.

Die Aufführung durch den vielhundertköpfigen Chor und das stark besetzte Orchester wirkte tiefergreifend. Wie ewig schade, daß es nicht möglich ist, solche Musikschönheit an die Stufen des Altares niederzulegen, an den der zelebrierende Priester tritt, um die Geheimnisse der Religion zu feiern in einer Liturgie, die von Schönheit träufelt. So ist und bleibt alles Irdische unvollkommen. Warum müssen wir all das Schöne, Große, Gewaltige, Herrliche, was katholische Autoren geschaffen, allein hören? — Mag der deutsche Cäcilienverein einmal in Leipzig tagen und der Riedelverein dazu die Festmusik aufführen! — Leider fehlt uns Katholiken in Leipzig dazu das an Raum genügende Gotteshaus. — Wir gehen einer Bruckner-Aufführung entgegen. Die *E*-moll-Messe folgt noch dieses Frühjahr.

Am 24. Februar starb in der Erzabtei **Beuron** P. Johannes Blessing O. S. B., der seine Kräfte vor allem dem Studium der Glockenkunde gewidmet und seine reichen Erfahrungen auf diesem Gebiete in einer stattlichen Anzahl von Artikeln niedergelegt hat, die im Gregoriusblatt und in der von Professor Dr. Krüger herausgegebenen „Physikalischen Zeitschrift" erschienen sind. P. Blessing war geboren am 31. Januar 1843 zu Habstal in Hohenzollern, trat nach Besuch der Universitäten Tübingen und Freiburg am 15. April 1866 in den Benediktinerorden ein, wo er wiederholt das Amt eines Priors verwaltete, auch als Kantor und Organist sich Verdienste erworben hat. R. I. P.

Der I. Internationale Musikkongress in Berlin vom 26. bis 30. März 1913 hatte sich einer zahlreichen Beteiligung zu erfreuen. Wohl alle Kulturstaaten Europas waren vertreten. Zahlreiche staatliche und städtische Behörden, sowie die bedeutenderen Musikinstitute hatten Vertreter bezw. Bericht-

erstatter gesandt. — Auf der Tagesordnung standen u. a. „Die Reorganisation der deutschen Musikbildungsanstalten“ (Musikdirektor Goguel-Straßburg), desgleichen die des Auslandes, wobei sehr über vorhandene Mängel geklagt wurde. Die Frage nach der besten Klavier- und Violintechnik erfuhr weitgehende Behandlung. Im Mittelpunkte der Verhandlungen standen Beratungen über die Stimmtechnik für Sprache und Gesang. Hieran schlossen sich Nachrichten über den Stand der in- und ausländischen Schulgesangspädagogik, wobei zum Teil recht trübe Bilder entrollt wurden. Insbesondere trifft das auf die drei nordischen Reiche und auf Frankreich zu. In England wird anscheinend das meiste getan für eine gute Grundlegung der musikalischen Volksbildung. — In Preußen steht durch Herausgabe eines neuen Lehrplanes eine einheitliche Regelung des Schulgesanges in Aussicht. — In Süddeutschland nimmt die Ausbreitung der Zentral-Singschulen (Augsburg allen voran) die Aufmerksamkeit weiterer Kreise in Anspruch. Man war der Ansicht, daß diese vorbildlichen Einrichtungen im Sinne von Musterschulen für Gesang wirken sollten, wo fortschrittlich arbeitende Singlehrer Normen für den eigenen Unterricht sich holen könnten und sollten. — Im Anschlusse hieran besprach man die Musikreform in den Lehrerseminaren. Im Königreich Sachsen ist zur Zeit die Bevorzugung des Gesanges an der Tagesordnung. Das habe aber dazu geführt, daß man zwar besser vorgebildete Singlehrer, aber mangelhaft unterrichtete Chordirigenten und Musiker erhalte. Das eine tun und das andere nicht lassen, wird auch hier das richtigere sein. — Es ist ein eigen Ding um die Singreform in Volksschulen. Sobald einer der Suchenden eine Maßnahme gefunden, die ihn förderte, sofort preist er diese Handleistung als eine „Methode“, rühmt sie als „seine Methode“, warnt vor „Nachahmung“ (tatsächlich geschehen im 20. Jahrhundert) und entwickelt eine kaufmännische Tüchtigkeit im Verschleiß „seiner Methode“, die in ehrliches Staunen versetzt und leider zur Nachahmung reizt. — Was dem Schulgesange nottut, sind kunstempfängliche Herzen. Das andere findet sich halb von selbst. Die andere Hälfte ist zu suchen in den Reformvorschlägen derer, die sich zu einer Patentierung „ihrer Methode“ nicht entschließen konnten, und somit zur freien Benützung stehen. — Besonderes Interesse nahmen in Anspruch: Demonstration der Umwandlung gesungener Klänge in sichtbare Bewegungserscheinungen (Professor Dr. H. Gutzmann-Berlin), Vorführung von Röntgendurchleuchtungen von Hals und Brust bei der Tongebung (Fräulein Cl. Hoffmann, Dr. G. Panconcelli-Calzia und Dr. Ott). — Man sieht, ein reiches Programm. An seinem Ende erfolgten kallisthenische Opernvorführungen in dem Theater am Nollendorferplatz (Der Rattenfänger, Winterpracht und Sonnenmacht von Hela Holtfreter).

Als ein erfreuliches Zeichen der hohen Einschätzung dieses Kongresses von seiten maßgebender Kreise darf man die Tatsache betrachten, daß das herrliche Reichstagsgebäude den Tagungen geöffnet worden war, wodurch es auch möglich wurde, gleichzeitig in verschiedenen Räumen Vorträge und Aussprachen zu halten; auf andere Weise war es nicht möglich, den überreichen Stoff zu bewältigen.

Der Vorstand des einladenden Deutschen musikpädagogischen Verbandes (Professor G. Kulenkampff I. Vorsitzender, Fräulein Anna Morsch I. Schriftführerin, Fräulein Cornelie van Zanten, Dr. Karl Storck u. a.) darf mit dem Erfolge durchaus zufrieden sein. Katholische Kirchenchorvorstände werden gut tun, durch Entsendung der ihnen unterstellten Chordirigenten zu diesen anregenden, begeisternden Tagungen ihren Chören neue Anregungen und Antriebskraft zuzuführen. Wir haben auch hier die stille Sorge, daß wir andere für uns arbeiten lassen in einem Maße, das unserer kirchlichen Musiksache schaden muß, wenn darin nicht auf Abhilfe rechtzeitig Bedacht genommen wird. — Wir freuen uns schon heute der nächsten Tagung.

Das **Requiem** vom Lehrer an der Cäcilien-Akademie in Rom Giovanni Sgambati, geschrieben anläßlich des Todes von König Humbert, enthält eine Musik, die in ihrer dramatischen Belebtheit und Innerlichkeit stark gemahnt an „Ein deutsches Requiem“ von Brahms. Seine geradezu vollendete Wiedergabe durch die Leipziger Singakademie unter G. Wohlgemuth bot reiches Material zur Vergleichung mit den Eindrücken rein vokaler Kirchenmusik etwa im Sinne der „Römischen Schule“ eines Palestrina. Die Kulthandlung bedarf nach Meinung so mancher Rezensenten keiner hinreißenden Akzente. Die Kultmusik soll ja „nur“ begleiten. — Aber es freut uns aus ganzer Seele, den Wortlaut des *Motu proprio* vom Jahre 1903 zu kennen und uns daran zu erinnern, daß darin die Weisung steht: Die Liturgiemusik habe dahin zu wirken, daß im Zuhörer jene Seelenstimmung erzeugt werde, die dem Empfange der Gnade günstig wirkt. — Das ist psychologisch gedacht, künstlerisch empfunden und dem kirchenmusikalischen Fortschritte verständnisvoll entgegengekommen.

Die nach jeder Richtung hin einwandfreie, künstlerisch vollwertige Aufführung erzeugte einen tiefen Eindruck und war erfüllt von Klangschönheit der mehrhundertköpfigen Chorstimmen, der prächtigen Orgel (Max Fest) und des feinfühligen Windersteinorchesters.

Ein Werk wie vorliegendes sollte zu den Hauptversammlungen des Allgemeinen Cäcilienvereins aufgeführt werden. Man könnte im Programmbuche zurechtführende Bemerkungen beifügen, die es erklärlich erscheinen lassen, warum der Komponist zwischen *Benedictus* und *Agnus* eine Motette für Baritonsolo eingeschoben, warum er das *Kyrie eleison* nach dem *„quia pius es“* noch einmal erklingen läßt, und anderes mehr.

Man sollte neben einer Musikaufführung mit Gottesdienst ein freies „Kirchenkonzert“ mit auf die Tagesordnung setzen. Wir meinen nicht im Raume des Gotteshauses. Denn nie und nie soll im Gotteshause Musik ertönen zu anderen Zwecken als zu den der Verehrung der heiligen Eucharistie. Aber

andrerseits bedürfen wir, die wir dem Fortschritt dienen müssen, wenn wir nicht unser Pfund vergraben und verrosten lassen wollen, der Anhörung solcher und ähnlicher Beispiele, des praktischen Studiums solcher „Studien"-Darbietungen, solchen Studiums, um unsere aufhorchende Seele zu fragen: Kannst du bei solcher Musik „beten"? — Führt solche Musik dein Sinnen und Denken nach oben zu Gott? — Fleht deine Seele um Erbarmung? — Sehnt sich dein Herz nach Vereinigung mit Gott, den du um Verzeihung angerufen und unter innerem Schluchzen redliche Besserung angelobt?

Und alle Tonkunst, die solches Innenleben erzeugt, ist wahre Kirchenmusik.

Man unterschätze die Notwendigkeit dieser Forderungen nach Aufführung von großen Werken auf den Cäcilientagen nicht. — Wir halten es „sogar" für möglich, solch ein Requiem aufzuführen vor dem *Sanctissimum* außerhalb, aber auch innerhalb des Totenoffiziums. Es kommt darauf an, wie der einzelne innerlich fertig wird mit den neuen Gedanken und Formen; welches Maß von musiktheoretischen Vorkenntnissen, von künstlerischen Erfahrungen und tonpsychologischer Auffassungskraft er der „Neuheit" entgegenbringt. — Jedenfalls bleibt es Pflicht aller beteiligten Kreise, die inneren Vorteile, die die Beschäftigung mit der Renaissancemusik zeitigt, in neuzeitlichen Formen nachempfinden zu lernen. Nur so ist der Fortschritt möglich, den auch die heilige Kirche ernstlich will und auf den sie schon lange wartet. (Diesen Ausführungen des geehrten Referenten vermag die Redaktion nicht in allem beizupflichten. Die Red.)

In seinem 78. Lebensjahre verschied zu **Dresden** Geh. Hofrat Professor Felix Draesecke, der bis zu seinem Lebensende tätig war als Lehrer am Konservatorium der Musik. Geboren 1835 zu Koburg, stand er später in enger Beziehung zu Liszt in Weimar, von dem er sich mit zunehmendem Alter immer mehr entfernte und nach und nach dem klassischen Stile sich näherte. Er erlebte im vergangenen Jahre die vollständige Aufführung seines großen Oratoriums „Christus", die Erfüllung seines Lebenswunsches. Die zugehörige Kritik lobte das Werk über alle Maßen. Schreibfreie Stimmen berufenster Art gestanden dem Werke große Vorzüge der Satztechnik zu, bedauerten aber den Mangel großzügiger, fortreißender, schöpferischer Ideen. Dem Streben nach Philosophie-Musik ist schließlich auch dieser Meister zum Opfer gefallen. (Das Werk kommt Ende April in Regensburg zur Aufführung. Die Red.) — Sein Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" (1907) rief zahlreiche Gegenschriftstücke hervor von seiten der Jünger des angegriffenen Richard Strauß. Heute herrscht über allen Gipfeln wieder Ruhe. — Mit Draesecke ist ein edler Charakter zur Ruhe gegangen, der zahlreichen Schülern in uneigennütziger Weise die Wege zum Studium und zum Weiterkommen ebnete. Friede seiner Asche.

Eine große Auszeichnung hat die **Berliner Singakademie** erfahren: erste musikalische Gesellschaften von Mailand, Turin und Rom haben sie eingeladen, unter ihrem Direktor Professor Georg Schumann in größeren Städten Italiens Konzerte zu veranstalten; erbeten sind worden die Aufführungen der Matthäus-Passion von **Bach** und von **Brahms**: Ein deutsches Requiem.

In **Berlin** erfolgte im Januar die V. Prüfung für Gesanglehrer. Zugelassen wurden 29 Herren und 12 Damen. Das Examen bestanden nur 10 Herren und 4 Damen. 3 Herren und 4 Damen fielen ganz durch, die übrigen 20 müssen sich einer Nachprüfung unterziehen. Themen für die schriftliche Prüfung: 1. Die Bearbeitung einer gegebenen Melodie mit beziffertem Baß a) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, b) für drei- resp. vierstimmigen a cappella-Chor. 2. Die Komposition einer Motette über den Psalmtext: „Herr, der König freuet sich" oder die Komposition einer vierstimmigen Vokalfuge mit dem Thema:



Die Aufgabe für Methodik: Lehrgang für den Gesangunterricht in der Sexta oder der siebenten Klasse eines Lyzeums, dargestellt in tonischen und rhythmischen Übungen im möglichsten Anschluß an den Liedstoff. Im Partiturspiel (Professor Koch): 1. Abspielen eines vierstimmigen Satzes in den gewöhnlichen Schlüsseln. 2. Transposition dieses Satzes eine Stufe höher oder tiefer. 3. Einen vierstimmigen Satz abspielen, bei dem der Sopran zu unterst, der Alt zu vorletzt stand. 4. Ein Chorsätzchen sofort zu transponieren. 5. Die vier einzelnen Chorstimmen eines fugierten Satzes aus dem Klavierauszug zu spielen. 6. Abspielen eines Stückes aus einem Klavierauszug eines Chorwerkes. 7. Ein Volks- oder Schullied *prima vista* zu harmonisieren. 8. Eine Choralmelodie in vorgeschriebener Tonart auswendig auf der Violine zu spielen. 9. Einige kurze Diktate, aber im schnellen Tempo. Professor Karl Thiel für Musikgeschichte: Kurze, schriftliche Skizze: „Entwicklung der Motette", „Alte Chormusik in der Schule". Im Mündlichen wurde besonderer Wert darauf gelegt, daß der Kandidat wirklichen Bescheid in alter Musik zu geben wußte (durch Auswendigspielen). In der Methodik des Schulgesanges (Professor Rolle) erwiesen sich manche als recht unbeholfen. Es besteht Mangel an Instituten für Erlernung der Methode. Einzelne Themen: „Die Moll-Leiter", „Einführung in die Zweistimmigkeit", „Leitereigene und leiterfremde Töne". Chorlektion durch Professor Rüdel (Dirigent des Berliner Domchores). Es wurde allgemein bedauert, daß diese schwierigen Teilarbeiten des Examens erst am vierten Examentage ihre Erledigung fanden und daß die angesagten Chorwerke plötzlich durch andere vertauscht wurden. (Wir teilen diese Themen in der Absicht mit, daß der und jener Leser als Chordirigent heimlich sich selbst frage, ob auch er wohl dieses Examen bestanden hätte.)

Vom 7.—9. Oktober findet an der Universität **Berlin** ein streng wissenschaftlicher Kongreß statt für Ästhetik und Kunstwissenschaft, um den Zusammenhang zwischen den Vertretern der konkreteren Wissenschaft und den der reinen Philosophen und Ästhetiker anzubahnen zu gemeinsamer Arbeit in der

Kunst und für die Kunst. — Wir erwarten eine rege Beteiligung auch von seiten katholischer Gelehrten und Kunstkritiker. Obmann: Univ.-Prof. Dr. Max Dessoir, Berlin W., Speyererstraße 8.

Das Kaiserpreis-Wettsingen in **Frankfurt a. M.** findet statt vom 5.–8. Mai d. Js. Der Preischor ist komponiert von Friedrich Hegar, das Gedicht stammt von Adolph Frey in Zürich. Angemeldet sind 41 Vereine mit 8486 Mitgliedern.

Für die Sammlung von **deutschen Volksliedern** bewilligte das preußische Abgeordnetenhaus als erste Rate 15000 *M.* In Summa 75000 *M.*

Die Oberschulbehörde von **Hamburg** hat einen Kursus über Stimmhygiene im Schulgesang mit praktischen Übungen eingerichtet. Zugelassen wurden fünf Teilnehmer. (Und wie steht's damit in anderen Städten?)

New York hat für Konzerte im Freien über eine Million Mark bewilligt.

Karl Thiel, Professor am Königl. Institut für Kirchenmusik, errang große Erfolge bei seinem zweimaligen Auftreten des von ihm gegründeten und geleiteten Madrigal-Chores.

In neuerer Zeit wendet sich das Interesse kunstsinniger Kreise der Errichtung von **Volksbibliotheken** zu. In der Regel werden die auf kostenfreiem Wege gesammelten Musikalien unentgeltlich geliehen, wertvollere Werke gegen eine jährliche Leihgebühr von 1 *M.* Solche Bibliotheken sind eröffnet worden in Charlottenburg, Schöneberg, Halle a. S., Bremen, Stettin. Geplant sind solche für Leipzig, Dresden, Hamburg, Mannheim, Wien, Graz und Prag.

Dr. E. Stehle, Domkapellmeister in St. Gallen, wird am 1. August von seinem Amte, das er 38 Jahre mit reichsten Erfolgen versah, zurücktreten. Wir wünschen dem Komponisten ein recht glückliches *Otium cum dignitate*, einen goldenen Lebensabend.

Dr. F. X. Mathias, Regens des Priesterseminars in Straßburg und Privatdozent für Kirchenmusik an der dortigen Universität wurde der Professortitel verliehen, eine wohlverdiente Ehrung des ausgezeichneten Gelehrten und vornehmen Schriftstellers, zu der wir herzlichst gratulieren.

P. Bernard Widmann, bisher Prior des Stiftes Mehrerau am Bodensee wurde einstimmig zum Abt des Zisterzienserstifts Sittich (Krain) gewählt.

Dem H. H. Prälaten und dem Kloster die herzlichsten Glück- und Segenswünsche *ad plurimos annos!* Die Redaktion.

Geheimer Hofrat **Adolf Hager**, der bisherige zweite Kapellmeister an der Kgl. Hofoper zu Dresden und zugleich Dirigent der Kirchenmusik in der kathol. Hofkirche (Orchestralmessen), ist mit 1. April 1913 in den Ruhestand getreten nach mehr als 30jähriger Tätigkeit hierselbst. Sein Nachfolger am Dirigentenpult der kathol. Hofkirche wird Kgl. Musikdirektor **Karl Pembaur**, Sohn des Innsbrucker Universitätsmusikdirektors und Bruder des Leipziger Klaviervirtuosen. Karl Pembaur, Komponist mehrerer Messen und Chorwerke, war bisher im Hauptamte Kgl. Hoforganist, im Nebenamte Dirigent des Männergesangvereins „Dresdener Liedertafel" und des alten gemischten Chores „Robert Rheimannsche Singakademie". Im Theater wird er in Zukunft die Stelle eines Chordirektors einnehmen, dem insbesondere die musikalische Leitung des Chorpersonals obliegt. Die Stellung eines Kgl. Hoforganisten muß also neu besetzt werden. Der bisher aushilfsweise in der kathol. Hofkirche tätige Kapellmeister Dr. Latzko tritt aus dem Dienst der Kgl. musikalischen Kapelle aus.

Der Redaktion sind eine Reihe von Karwochen-Programmen übersandt worden, deren Abdruck leider nicht möglich ist, deren Inhalt aber den Beweis liefert, daß recht viele Chöre sich bemühen, künstlerisch hochstehende Kirchenmusik zu bieten.

Gedenktafel für Dr. F. X. Witt (cf. *Musica sacra* 1912, Heft 12, 1913, Heft 1, 2, 3 und 4).

	Übertrag 270 *M* — *Pf*
H. Sommer, Kantor, Braunsberg	1 „ — „
H. J. Henzel, Albany N. Y. (Amerika)	4 „ — „
H. H. J. Wüstner, Expositus, Frauensattling	500 „ — „
	Summa 775 *M* — *Pf*

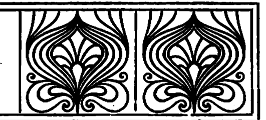
Mit dieser hochherzigen Gabe des H. H. Neffen des verstorbenen Generalpräses — der übrigens noch einen weiteren event. Betrag in Aussicht gestellt hat — ist nunmehr nicht nur die beabsichtigte Gedenktafel, sondern sogar ein würdiges Denkmal gesichert, so daß das Ortskomitee in Walderbach nunmehr auf Spenden von weiteren Gebern, auf die dasselbe sicher gerechnet hätte, verzichten und die Redaktion der *Musica sacra* die Liste der edlen Spender mit einem „Herzlichen Vergelt's Gott" schließen kann. Alles weitere wird später bekannt gegeben werden.







Besprechungen



I. Messen

1. Für eine Singstimme mit Orgel

Saint-Requier. *Messe pour voix moyenne seule.* **Lyon, Janin Frères.** Partitur 2 Fr. 50 Cent., Stimmen 50 Cent.

Man muß es den französischen Komponisten lassen: interessant verstehen sie zu schreiben, wenn wir dafür auch manche spezifische nationale Eigenart mit in den Kauf nehmen müssen. Selbst für eine so einfache Messe wie die vorliegende für eine Singstimme (eventuell auch eine zweite Stimme ad lib.) kündet der Autor, *„Directeur des Chanteur de St. Gervais“* feierlich eines der Themen an, auf welches sich die Messe aufbaut:



— ein Motiv, das wir auch bei Mendelssohn und in Wagners „Parsival“ finden. Damit stehen wir historisch auf dem Standpunkt der Niederländer und ihrer Themen-Wahl, die schließlich in die *„Missae sine Nomine“* einmünden; selbst Palestrina gibt uns mit seiner *Missa sine Nomine* über das Thema des französischen Liedes *„Je suis dishérité“* noch ein Beispiel hiefür. Kann auch die Komposition — schon wegen ihrer „Höhenlage“ — für unsere einfachen deutschen Kirchenchöre, die bei einer einstimmigen Messe ein Zusammenleimen von I IV V gewöhnt sind, nicht in Frage kommen, so könnten doch bessere Chöre, speziell in Instituten, versuchsweise an die Messe herantreten und wäre es auch nur zur Übung. Bemerkt sei noch ausdrücklich, daß das *Credo,* das ja in Frankreich fast immer choraliter gesungen wird, nicht mitkomponiert ist; die ohnehin 19 Seiten starke Partitur mit ihrem großen Format und ihrer splendiden Ausstattung würde sonst um ein bedeutendes noch gewachsen sein.

Griesbacher, Op. 150a. *Missa „Janua Coeli“* für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 1 *M*, Stimmen à 20 *Pf*.

Die Messe, ein Separatabdruck aus des Komponisten Op. 150, ist nicht schwerer als die landläufigen, derartigen einstimmigen Kompositionen, hat aber den Vorzug, reichmelodiös und wertvoll zu sein.

Feistle, Hermann. **Marienmesse.** **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 *M* 50 *Pf*, Singstimme 20 *Pf*.

Die einfache, gut klingende Messe kann nach der Intention des Komponisten nicht nur von einer Singstimme, sondern auch von einem Unisono-Chor ausgeführt werden, was die Wirkung natürlich steigern wird.

2. Für zwei Singstimmen mit Orgel

Bellens, Hermann. *Missa Prima.* **Hoboken, Mr. Aug. Bellens.** Partitur 2 Fr. 50 Cent., Stimmen 50 Cent.

Der Autor, Organist in Limerick (Irland), hat mit seiner *Missa I* ein recht gutes Opus geliefert; die prägnanten, melodischen Themen verbunden mit einer gesunden Rhythmik geben der Messe einen leichten, natürlichen Fluß. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß man mit allem einverstanden sein kann; die Behandlung z. B. der zweiten Stimme im *Crucifixus,* die sich in ihrem *D*-moll und *A*-dur herumwindet wie eine Schlange in ihrem Bau, ist ermüdend; Deklamationen wie



sind besonders für die **Ober**stimmen gefährlich, wie überhaupt das öfters geforderte hohe *g* — noch dazu wenn es auf eine unbequeme Silbe trifft — der Verbreitung der Messe Eintrag tun wird; im *Gloria* und *Credo* wird es ganz von dem Dirigenten abhängen, ob die gefährlichen *Parlando*-Stellen nicht zu einem Gehack ausarten. Wozu das zweite *Agnus Dei?* Möge der gewandte Komponist in seiner *Missa II,* die ja nun folgen wird wie im Alphabet auf das A das B, diese kleinen Winke beherzigen zum besten seiner Werke.

Pagella, Giov., Op. 65. *Messa XI facilissima.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Partitur 2 Lire 50 Cts., Stimmen à 30 Cts.

„Facilissima“ — „allerleichtest“! — also so eine Art *Missa III* von Haller? Das scheint der fruchtbare Autor, dem wir schon manches gediegene Werk verdanken, im Auge zu haben, wie auch der Zusatz *„per cori di Campagna“* besagt. Ich kenne nun allerdings die „Kirchenchöre der römischen Campagna“ in bezug auf ihre Leistungsfähigkeit nur wenig, aber nach den Worten des Heiligen Vaters in der Audienz beim vorigjährigen kirchenmusikalischen Kongreß scheint die Campagna nur über kleine, schwache Chöre zu verfügen, für die Pius X. in erster Linie den gregorianischen Gesang empfahl. Meines Erachtens kann die Messe mit „allerleichtest“ auf keinen Fall bezeichnet werden, dagegen sprechen schon die ausgedehnten Melismen z. B. in *Christe:*



Dazu kommt noch eine Orgel- (bezw. Harmonium-)Begleitung, die immerhin einen gewandten Spieler erfordert. Jedenfalls ist die Messe keine „*Missa III*“ und nur darauf wollte ich hinweisen, um wegen der Titelangabe die Käufer vor Irrtümern zu bewahren. Auch mit der zweiten Art der angegebenen Besetzung *(Sopr. e Basso oppure Ten. et Contr.)* bin ich nicht ganz einverstanden. Sonst ist die Komposition mit ihrer reichen Melodik — von manchen Italienismen abgesehen — zu empfehlen.

Bottazzo, Al., Op. 180. *Missa in hon. S. Luciae.* **Mailand, A. Bertarelli & Co.** Partitur 2 Lire 50 Cts., Stimmen à 30 Cts.

Diese klangvolle Messe des gefeierten † Bottazzo ist bedeutend einfacher wie die eben besprochene von Pagella — auch hinsichtlich des Stimmenumfangs — und man könnte sie eher als die obige als „*Missa III*“ oder „*facilissima*“ empfehlend bezeichnen.

3. Für dreistimmigen Chor

Haller, M., Op. 108. Messe nach Motiven der *Missa Brevis* von Palestrina. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Mit diesem Opus hat der Meister der altklassischen Polyphonie unseren Frauenchören eine Gabe geboten, um die sie die Männerchöre beneiden werden; denn abgesehen von der ganzen Anlage, kann die Messe schon deswegen nicht von Männerchören ausgeführt werden, weil der Singbaß sich unter den Orgelbaß bewegt. Palestrinas berühmte *Missa Brevis* hat die motivische Unterlage gegeben und ihr Geist weht durch die ganze Messe, wenn auch die praktische Ausführbarkeit manche Lizenz notwendig machte. Wie ersichtlich, gibt die Orgelbegleitung mehr die harmonische Unterlage und sucht nach der Angabe des Autors für die Farben des gemischten Chores einen schwachen Ersatz zu bieten. Wenn ich einen Zweifel in bezug auf den Vortrag der Messe habe, so ist es der, ob sich die Orgelbegleitung gut machen wird? Vielleicht würde dieselbe bei den reinen dreistimmigen Sätzen besser wegbleiben und es könnten bei einer Neuauflage — die wir dem trefflichen Opus bald wünschen — diese Partien in der Partitur näher bezeichnet werden. Die Männerchöre aber bitten den Meister um eine ähnliche Bearbeitung, da z. B. die von Pagella für Männerchor umgearbeitete *Missa Iste Confessor* von Palestrina (Turin, Capra) nicht ganz befriedigen kann.

Busch, C. M., Op. 49. *Missa „Gloria in excelsis Deo“.* **Mainz, Schotts Söhne.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Die auf dem Titelblatt mit „*tribus vocibus aequalibus cum organo concinenda*“ bezeichnete Messe — die der Autor in kindlicher Pietät seinem um die *Musica sacra* hochverdienten, am 24. Oktober 1912 verstorbenen Vater widmet — kann nur für Oberstimmen in Betracht kommen, da bei einer Aufführung für Männerstimmen der Singbaß unter den Orgelbaß hinabsteigen würde; für Oberstimmen aber ist sie — um das gleich vorwegzunehmen — an manchen Stellen etwas hoch geschrieben, da das hohe *g*, ja sogar *a* verlangt wird. Sonst fließt das sauber gearbeitete Opus recht sanglich dahin und wird bei der verhältnismäßig geringen Anzahl von Messen für Frauenchor manchen Institutschören eine willkommene Gabe sein. Welche Absichten der hochberühmte Verlag Schotts Söhne in Mainz, dem wir Proskes erste Publikation — die *Missa Papae Marcelli* in dreifacher Ausgabe (1868) verdanken —, mit der Warnungstafel „Aufführungsrecht vorbehalten“ und mit der Festsetzung des Preises der Singstimmen à 60 ₰ (!) verfolgt, ist mir nicht klar geworden; jedenfalls ist beides kaum zur Verbreitung des Opus angetan.

Syré, L. Messe zu Ehren des H. H. Bischofs Neumann (!) für Sopran, Tenor und Baß mit Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Der Komponist, der als Organist an der St. Peterskirche in Philadelphia wirkt, hat die Messe offenbar für seine Verhältnisse geschrieben, das geht schon aus der für unsere Chöre ungewöhnlichen Besetzung hervor, sowie aus manchen harmonischen und melodischen Wendungen, z. B. wenn er im *Crucifixus* beim Worte *etiam* auf die Silbe *ti* vier Zweiunddreißigstel singen läßt usw. Die mit vielen Solis ausgestattete Messe zieht sich im allgemeinen ziemlich einförmig dahin.

4. Für vierstimmig gemischten Chor

A. Ohne Orgelbegleitung

Orlando di Lasso. *Missa „Laudate Dominum de coelis“.* Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von P. Griesbacher. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 3 ℳ, Singstimmen à 30 ₰.

Es ist eine leider nicht zu bestreitende Tatsache, daß Orlando im Vergleich zu seinem Zeitgenossen Palestrina viel zu wenig gesungen wird und doch wären gerade seine Werke für das Studium und die Auf-

führung unserer besseren Chöre wahre Edelsteine. Der Grund für diese Erscheinung mag vielfach darin seine Entschuldigung finden, daß die wenigsten Werke des Meisters unseren Chören zugänglich gemacht sind, besonders die vierstimmigen Messen. Darum ist die vorliegende durch P. Griesbacher besorgte Ausgabe der einzig schönen Messe *„Laudate Dominum“* auf das wärmste zu begrüßen; ja der Herausgeber tut sicherlich des Guten nicht zu viel, wenn er im Vorwort die Vorzüge der Messe aufzählt und behauptet: „sie stempeln die Messe zu einem klassischen Kunstwerk von unvergänglichem Werte“. Mit sicherem Blick hat der Herausgeber sodann diejenigen Partien der Messe herausgegriffen, die der praktischen Aufführung Schwierigkeiten bereiten können und sie in stilgerechter Weise unseren Chören „mundgerechter“ gemacht. Über eine solche Bearbeitung kann man nun aber wohl füglich zweifacher Meinung sein und ich möchte denjenigen nicht ganz unrecht geben, die da behaupten: Wer unsere altklassischen Meister im Original — die äußere Form der Partiturerleichterung natürlich zugestanden — nicht zu singen vermag, dem werden Erleichterungen auch nicht viel helfen und der soll lieber die Hand ganz davon lassen. Was den Referenten persönlich betrifft, so würde er z. B. niemals das II. *Kyrie,* das mit seinem interessanten Orgelpunkt auf *F* die Eigenart Orlandos so charakteristisch herausstellt, mit dem „aus dem *Hosanna*-Motiv“ gezimmerten *„Kyrie II“* des Herausgebers vertauschen. In *praxi* ist ja beiden Auffassungen durch Wiedergabe der Original- und der bearbeiteten Leseart Rechnung getragen. Jedenfalls kann sich Griesbacher den Dank jener Chöre erwerben, die die klassischen Meister pflegen, wenn er diese praktischen Ausgaben Orlandos fortsetzt.

Böhmer, Val., S. V. D., Op. 12. *Missa in hon. St. Thiathildis.* **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimmen à 25 ₰.

Schlicht und einfach, aber nicht schlecht gesetzt; unsere Durchschnittschöre können die Messe recht würdig zum Vortrag bringen. Ohne *Credo;* dafür ein *Tantum ergo.*

Haagh, J., C. Ss. R., Op. 16. *Missa „Sancta et immaculata“.* **Düsseldorf, Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Die ziemlich reich bewegte Messe erschien bereits 1902 (*vide „Fasciculum S. Gregorii“* Nr. 80) und ist nunmehr vom Komponisten in Separatausgabe seinem hohen Ordensgenossen Kardinal van Rossum gewidmet worden.

Schäfer, Jos., Op. 7. *Missa in hon. St. Caeciliae.* **Düsseldorf, Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Im Stile etwa von Hallers *Missa IX* geschrieben mit einem II. fünfstimmigen *Agnus Dei.*

Schulz, Jos., Op. 3. *Missa Sanctus Michael Archangelus.* 4. Auflage. **Freiburg i. B., Herder.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Schlicht und einfach, ohne persönliche Note.

Löhle, A., Op. 26. St. Martinus-Messe für 4st. gem. Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Eine korrekte Komposition im a cappella-Stil mit kurzen Imitationen durchsetzt.

B. Mit Orgelbegleitung

Amatucci, Paolo. *Messa festiva.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 2 L 50 Cts.

Amatuccis Festmesse weist die zwar ungewöhnliche aber für Chöre mit schwachen Sopranen nicht undankbare Besetzung für Alt, Tenor I und II, Baß mit Orgel auf. Man muß es dem Komponisten lassen, daß er einen festlichen und beweglichen, thematischen Satz zu schreiben versteht, manchmal tut er hierin sogar des Guten zu viel, zum mindesten in der Orgelbegleitung; auch mit der Chromatik ist er keineswegs sparsam. Solistisch eingestreute Sätze sorgen für Abwechslung und geben dem Opus einen frischen Zug. Die Ausstattung ist splendid; der Preis für 31 Partiturseiten in groß 8° nicht zu hoch.

Haller, M., Op. 109. *Missa in hon. S. Gabrielis Archangeli.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Vorliegendes Opus ist im Stile der *Missa in hon. S. Antonii* für 4st. gem. Chor und Orgel (Op. 62b) geschrieben. Die Messe wird von den zahlreichen Freunden der Hallerschen Werke freudig aufgenommen werden.

Kircher, Joh., Op. 26. St. Martinus-Messe für 4st. gem. Chor mit Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Melodiös, leicht und gefällig.

Griesbacher, P., Op. 133. *Missa in hon. St. Benedicti.* **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Singstimmen à 30 ₰.

Schon die erste Seite der Partitur überzeugt, daß in der Orgelbegleitung latent ein Orchester liegt und ich halte diese Messe für diejenige Stufe im künstlerischen Entwicklungsgang des Komponisten, wo demselben die Singstimmen und die Orgel zur glanzvollen Farbengebung nicht mehr genügen und er das Orchester herbeiruft. Während sonst in den Griesbacherschen Kompositionen die Chromatik keineswegs aufdringlich wirkt, scheint mir dies in dieser Messe der Fall zu sein. Im übrigen besitzt das Opus alle die Vorzüge der Griesbacherschen Satzweise und ist zudem noch um ein gut Stück leichter zu singen als z. B. die bekannte *Missa Stella maris,* wird sich also bald auf unseren Chören eingebürgert haben,

Huber, H., Op. 4. *Ave verum corpus.* **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Der Autor verwendet aus Mozarts bekanntem „*Ave verum corpus*" das Hauptmotiv und hat nach demselben seine Messe benannt. Ob diese sporadische Verwendung dem Komponisten besonders geglückt ist, will ich dahingestellt sein lassen; jedenfalls aber klingt die Messe gut und wird bei ihrer einfachen Satzart den schwächeren Chören willkommen sein.

5. Für fünfstimmig gemischten Chor

Shore, Royle. *Missa Stabat mater* für 5st. gem. Chor (Sopran I und II, Alt, Tenor und Baß). **London, Novello & Co.** Preis 1 sh. 6 p.

Die Komposition ist um dessentwillen interessant, weil sie nicht ein selbständiges Werk R. Shores, eines anglikanischen Geistlichen, bildet, sondern eine Zusammensetzung aus den heterogensten Elementen. In erster Linie — und zwar in ausgiebiger Weise — bildet Palestrinas *Stabat mater* die Unterlage, dann aber auch moderne Meister. So kommt im *Gloria* Dvořák mit seinem *Stabat mater* (London 1883) und im *Agnus Dei* sogar Rossini mit dem bekannten und berühmt gewordenen *Stabat mater* (1832 bezw. 1841) zur Sprache. Es ist einleuchtend, daß — von allem anderem abgesehen — ein solches Konglomerat schon vom künstlerischen Standpunkt aus abgelehnt werden muß; damit soll aber den Verdiensten des Autors um die historische Forschung in der englischen Musik keineswegs nahe getreten werden.

6. Für dreistimmigen Männerchor

Bosiljevac, A. Messe für 3st. Männerchor mit Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Der Autor schreibt die beiden Tenöre fast durchwegs zu tief, dazu noch einen erbarmungswürdigen Orgelsatz.

Perosi, L. *Messa Davidica* für 3st. Männerchor mit Orgel. **Mailand, A. Bertarelli & Co.** Partitur 2 L. 50 Cts., Stimmen à 25 Cts.

Die Komposition — mit stark italienischem Einschlag — erfordert hohe erste Tenöre und Bässe. Zahlreiche Soli und Unisono sorgen für wohltuende Abwechslung. Die Messe ist im allgemeinen leichter und dankbarer als des gleichen Autors *Missa in hon. S. Caroli Borromaei.*

7. Für vierstimmigen Männerchor

Huber, H., Op. 6. *Missa in hon. St. Familiae.*

Feistle, Hermann, Op. 16. Leichte Messe mit oder ohne Orgel. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur je 1 ℳ 50 ₰, Stimmen je 25 ₰.

Die beiden Komponisten legen Wert darauf, ihre Messen bereits auf dem Titelblatt mit „leicht" zu bezeichnen; Huber setzt noch hinzu „kurz" und Feistle die irreführende Bemerkung mit oder ohne Orgel, obwohl im ganzen Opus 16 keine Orgelbegleitung zu finden ist. Das *Credo* ist in Opus 6 durchkomponiert, in Opus 16 mit Choraleinlagen (nach der Vatikana) versehen. Die beiden Prädikate „kurz und leicht" treffen in der Tat zu und weisen damit die Kompositionen unseren schwächeren Männerchören zu, denen es nicht um musikalische Tiefe, sondern um würdige Kirchenmusik zu tun ist. Wenn der Dirigent auf schönen, dynamisch abgetönten Vortrag sieht, werden die Messen recht erbauend wirken, besonders die *Missa in hon. St. Familiae,* welche auch mehr rhythmisches Leben aufweist.

8. Zwei- bis vierstimmige Messen mit Orchester- oder Blechbegleitung

Leischner, Franz, Op. 20. *Missa in hon. Henrici* für Tenor und Baß oder für Sopran und Alt, Orgel ad lib. und Orchester oder mit Streichquintett allein. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Orgelstimme 2 ℳ, Singstimmen à 50 ₰, Orchesterstimmen 6 ℳ 50 ₰, Orchesterpartitur 5 ℳ.

Es ist immer eine heikle Sache, eine Komposition für Ober- oder Unterstimmen zugleich zu schaffen. Das fühlt man auch bei dieser Messe, die der Komponist, Chordirektor an der kathol. Garnisonskirche in Dresden, wahrscheinlich für seine Verhältnisse geschrieben hat. In der vorliegenden Fassung ist der Tenor entschieden zu tief gehalten und besonders bei einer Besetzung mit Orchester wird sich — mit Ausnahme der ad lib. eingestreuten Sätze für vierstimmigen Männerchor — wohl kein besonders günstiges Klangkolorit ergeben, wie mir überhaupt eine ganze Messe mit nur zwei Singstimmen und dem großen Apparat des Orchesters als ein etwas gewagtes Experiment erscheint; doch vermag da nur ein Anhören ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Referent würde ein einfaches Streichquintett mit Orgel vorziehen.

Wallheim, S. *Missa in G-dur brevis et facilis in hon. B. M. V.* für 4st. gem. Chor mit Orgel oder auch mit Streichquartett mit Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen 2 ℳ 40 ₰.

Die Messe ist gar nicht so „kurz und leicht", wie der Komponist auf dem Titelblatt ankündet, aber sie klingt gut und fügt mit obiger Besetzung der kirchenmusikalischen Literatur ein brauchbares Opus ein. Der Rhythmus im *Credo* mit $^2/_4$ und im *Benedictus* mit $^6/_8$ Takt verlangt vom Dirigenten Umsicht und Feingefühl.

Dietrich, J. H., Op. 15. Messe zu Ehren des heiligen Kreuzes für 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung (4st. Blechbegleitung ad. lib.). **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰, Blechstimmen 1 ℳ 20 ₰.

Dietrich hat sich als Komponist in der kirchenmusikalischen Literatur sehr gut eingeführt. Auch vorliegende Messe ist ein Beweis für sein gesundes melodisches und rhythmisches Empfinden. Von kaum mittlerer Schwierigkeit entbehrt sie nicht einer feierlichen Wirkung, die ihren Grund vornehmlich in der harmonisch reichen, einen guten Organisten erfordernden Orgelbegleitung hat. Tritt hiezu noch der Bläserchor, so darf sie als Festmesse angesprochen werden, die für diese Besetzung eine wertvolle Bereicherung unserer Literatur bedeutet. In einer für einen genau bestimmten Chor geschriebenen Messe plötzlich eine andere Besetzung vorzuschreiben — wie hier z. B. beim *Et incarnatus est* einen vierstimmigen Männerchor — halte ich aus praktischen Gründen für eine Ungehörigkeit.

Kristinus, C. R., Op. 75. Festmesse in *G in hon. Nativitatis D. N. J. Chr.* für 4st. gem. Chor mit Orchester. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ, Singstimme à 60 ₰, Instrumentierung 8 ℳ 60 ₰.

Dieser Messe kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie teilweise eine ganz leichte und seichte Musik bringt. Schon das 1. *Kyrie* im $^6/_8$-Takt mit seinem Pastoralcharakter und seinen gehäuften wiegenden Terzenfolgen ist ein Beweis hiefür. Melodisch, harmonisch und rhythmisch gleich tief steht das *Benedictus.* Die übrigen Teile tragen einen anständigeren Charakter, obwohl auch hier der Komponist aus seiner Haut nicht herauskann, z. B. im *Allegretto* des *Dona nobis pacem.* Die Ausstattung ist äußert splendid und wäre einer musikalisch höher stehenden Musik würdig gewesen.

Spies, Hermann. *Missa in D* für gemischten Chor und Orgel oder Orchester. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 4 ℳ, Stimmen à 60 ₰. Orchesterstimmen komplett 10 ℳ 60 ₰.

Eine tüchtig gearbeitete Komposition, erfüllt von musikalischem und liturgischem Ernste, mit reicher Abwechslung und wirksamen Steigerungen. Schon aus der Orgelpartitur läßt sich ersehen, daß der Autor mit dem Orchester etwas anzufangen weiß; gemäß der ganzen orchestralen Anlage der Messe wird auch nur eine Aufführung mit Orchester den ganzen Ideengehalt des Werkes ausschöpfen können. Das *Agnus Dei* z. B. würde mit Orgel allein — trotz der ausfüllenden ad-lib.-Sätze — mehr als bescheiden klingen; denn hier hat das Orchester das entscheidende Wort. Die Ausstattung verdient alles Lob.

9. Deutsche Singmessen

Maria Cäcilia, deutsche Singmesse für das Volk mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Salzburg, L. Lorenz.** Partitur 1 K 20 h, Stimmen à 10 h.

Einfache, ansprechende Melodien.

Welcker, M., Op. 30. Deutsche Meßgesänge. (Auch für Trauungsämter geeignet.) Op. 30a für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰. Op. 30b für 4st. Männerchor. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰. Op. 30c für 3st. Frauenchor mit Orgel.

Gut brauchbar, wenn auch mitunter melodisch und harmonisch recht bescheiden. Der offene Titelvermerk „auch für Trauungsämter“ (!) stellt dem liturgischen Sinn des Komponisten nicht gerade das beste Zeugnis aus, selbst wenn die „oberhirtliche Druckgenehmigung“ auf dem gleichen Titelblatt steht.

II. Ein- bis vierstimmige deutsche und lateinische Marienlieder

Haller, M., Op. 107. Marienkinder-Weisen für ein bis zwei Singstimmen mit Orgel oder Harmonium. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Die fünf einfachen und edlen Lieder sind für Jungfrauenkongregationen und Institute bestimmt.

Engelhart, F. X. Gruß an Maria. Acht Marienlieder für drei bis vier Oberstimmen mit Orgel oder Harmonium. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Domkapellmeister Engelhart hat in der Marienlieder-Literatur jenen lieblichen und volkstümlichen Ton anzustimmen gewußt, der seine Mariengesänge überall bekannt und beliebt gemacht hat. Freilich würde hier mancher weniger routinierte und feinfühlende Kirchenmusiker straucheln und die Grenzlinie zwischen volkstümlich und trivial überschreiten, die Engelhart taktvoll noch einzuhalten versteht. Unsere marianischen Kongregationen und Mädchenpensionate werden mit Freuden nach diesen Liedern greifen.

Gruber, Jos., Op. 230a. Vier Marienlieder für 3st. Frauenchor mit Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Einfach und wohlklingend.

Förster, A., Op. 13. Sechs Marienlieder für ein bis drei Frauen- oder Männerstimmen.

Im Stil der bekannten Schubigerschen Marienlieder. Text slovenisch.

Grau, P. Th. Fünfzehn deutsche Marienlieder für 4st. Männerchor. **Graz und Wien, Styria.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 75 ₰.

Bei Vertonung von Texten in der Muttersprache melodiös, innig, leicht zu schreiben und dabei nicht in Trivialität oder bei Männerchören in den bekannten Liedertafelstil zu verfallen, ist eine Kunst, die gar nicht so leicht ist; wer sie kennen lernen will, studiere z. B. Hallers Marienlieder. Der Komponist vor-

liegender fünfzehn Marienlieder verfügt über eine populäre und klangvolle Schreibweise, geht aber damit an die äußerste Grenze, besonders in den mit einem Solo ausgestatteten Nummern; in anderen Liedern ist er wieder zurückhaltender. Bei aller Betonung kirchlichen Ernstes und kirchlicher Würdigkeit darf man aber anderseits nicht vergessen, daß man bei außerliturgischen Gelegenheiten, wie z. B. unseren beliebten Maiandachten, dem Volke, namentlich in Süddeutschland und Österreich etwas entgegenkommen kann und muß. Bei unseren Männerchören werden die fünfzehn Marienlieder sicher große Verbreitung finden, wenn nicht der hohe Preis der Partitur und Stimmen der Anschaffung entgegenstehen.

Schubert, R., Op. 18. Zwei Marienlieder für 4st. gem. Chor. **Breslau, A. Kothe.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 60 ₰.

Bei zartem, stilvollem Vortrag werden die beiden Lieder — besonders Nr. 1 „Maiengruß" — künstlerisch wirken.

Scharrer, G. Zwei Ave Maria für 4st. gem. Chor mit Orgel ad lib. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 8 ₰.

Zwei schlichte Gesänge mit lateinischem Text, die auch beim Hochamt Verwendung finden können.

Calamosca, J., Op. 16. *Ave maris stella* für Mezzosopran, Tenor I und II, Baß mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Aufbau und Faktur verraten sofort den Italiener. Das Ganze teilt sich in Soli und in den Chor, der die Choralmelodie verwendet. Der oftmalige Rhythmuswechsel verhütet zwar eine bei Hymnentexten sich leicht einschleichende Monotonie, drückt aber anderseits dem Opus eine gewisse Unruhe auf. Das *Largo religioso* mit seinen sechs ♯ erfordert ganz besondere Sorgfalt im Vortrag. Wenig ansprechend.

Sluniko J., Op. 81. Ave Maria. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** A. für 4st. gem. Chor mit Orgel. Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰. B. für 3st. Frauenchor mit Orgel. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰. C. für Sopran oder Tenor 1 ℳ. D. für Alt oder Bariton 1 ℳ.

Müller, W., Ave Maria, Lied für eine mittlere Singstimme mit Violine und Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Preis 2 ℳ.

Rudolz, R. Ave Maria für Sopran oder Tenor und Orgel. **Leipzig, Leuckart.** Preis 1 ℳ.

Von diesen drei Ave Maria hat das erste deutschen, die beiden anderen lateinischen Text. Auf eigentlichen künstlerischen Wert darf wohl nur das von Rudolz Anspruch erheben, obwohl sich auch die beiden einfacheren — namentlich das von Sluniko als einstimmiges Lied — recht schön und wirksam vortragen lassen.

III. Bücher und Schriften

Ferreti, D. P. M. *Il Cursus Metrico e il Ritmo delle Melodie Gregoriane.* **Roma, Tipografia del Senato (Selbstverlag).** Preis 6 Lire.

Ein interessantes, umfangreiches Werk über die Rhythmik des Gregorianischen Chorals aus der Feder des Benediktinerabtes D. Ferreti von S. Giovanni Ev. in Parma (Badia di Torrechiara). Eine große Anzahl von rhythmischen Text- und Notenbeispielen illustrieren die Ansichten des Verfassers. Das Buch ist in erster Linie für die Choralgelehrten bestimmt.

Mocquereau, D. A. *Verset Alléluiatique „Ostende nobis".* **Tournai, Desclée & Cie.** Preis 1 Fr. 50 Cent.

In dem ersten Heft der *„Monographies Grégoriennes"* hat der Verfasser eine ausgezeichnete Studie über den Introitus *Os justi* veröffentlicht, der er nun das zweite Heft über den Allelujavers *Ostende nobis* vom ersten Adventsonntag folgen läßt. Wer schon einmal Gelegenheit gehabt hat, mit dem liebenswürdigen Benediktiner inmitten seiner Choralschätze auf der Insel Wight über Choral zu sprechen, dem wird die Entscheidung schwer, was er mehr bewundern soll, die reichen historischen Kenntnisse oder den feinen kritisch-ästhetischen Sinn des gelehrten Mannes. Wer eine Probe von beiden will, der studiere die vorliegende treffliche Broschüre.

Rodenkirchen, Joh. *Kyriale* nach der Vatikanischen Ausgabe in Reform-Notation. **Köln 1912.** Preis 1 ℳ.

Der Kölner Domorganist hat in geistvoller Weise eine Reform-Notation ausgedacht, welche den Sängern durch Anwendung zweier verschiedener Notengrößen das Treffen der Intervalle zu erleichtern sucht. Ein Versuch hat dem *Kyriale* viele und begeisterte Freunde gewonnen, so daß es bereits in zweiter Auflage vorliegt. Referent kann sich für die gewiß praktische Idee deswegen noch nicht erwärmen, weil ihm das Notenbild etwas zu unruhig wirkt.

Piérard, J. A. *Psautier des Fidèles.* **Tournai 1912, Desclée & Cie.** Preis 25 Cent.

Auf zwanzig Seiten bietet der Herausgeber zuerst die psalmodischen Formeln und dann den Text der Sonntags-, Muttergottes- und Totenvesper.

Brun, F. *Les Saluts Gregoriens.* **Lyon, Janin Frères.** Jedes Heft 2 Fr.

Unter dem obigen Titel läßt Abbé Brun eine in zehn Serien geteilte Sammlung von gregorianischen Gesängen zu Ehren des heiligsten Altarssakramentes, des Herzens Jesu, der Mutter Gottes, des heiligen Joseph usw. erscheinen; teils stammen dieselben aus der *Editio Vaticana*, teils sind es Kompositionen D. Pothiers, welche dieser unter dem Titel *„Petites Feuilles Gregoriennes"* als Beilage zur *Revue du Chant*

Gregorien veröffentlicht hatte. Die Orgelbegleitung ist das Werk des Herausgebers, dessen Grundsätze über Choralbegleitung seinerzeit in der *Tribune de Saint-Gervais* zu lesen waren. So schön und interessant diese Darlegungen auch lauteten, so muß doch gesagt werden, daß die vorliegenden Hefte in der Begleitung viele Härten aufweisen, wenigstens für uns Deutsche. Die sonst verdienstvolle Sammlung wird wohl in erster Linie in Klöstern ihr Absatzgebiet haben, da unsere Chöre vorderhand an der *Editio Vaticana* genug Gesangsmaterial besitzen.

Johner, P. Dom. Choral-Singübungen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 40 ₰.

Schon beim Erscheinen der ersten Auflage der Johnerschen Choralschule hat Referent den Vorschlag gemacht, diese ausgezeichneten Choralübungen separat zu edieren, ein Vorschlag, der nun endlich bei der dritten Auflage realisiert worden ist. Aufs wärmste zu empfehlen!

Gmelch, Dr. Jos. Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger Medizäa. **Eichstätt 1912, Ph. Brönner.** Preis 50 ₰.

Die Broschüre, ein Separatabdruck aus dem „Kirchenchor", bringt auf achtzehn Seiten aus dem literarischen Nachlasse des hochverdienten Eichstätter Choralgelehrten Raymund Schlecht einen interessanten Briefwechsel zur verflossenen Medizäa, der eine wertvolle Ergänzung zu den Forschungen Molitors bietet.

Löbmann, Dr. Hugo. Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. **Düsseldorf 1913, L. Schwann.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Der bekannte Verfasser gibt in seinem empfehlenswerten Büchlein nicht einen auf eigenen Quellenforschungen beruhenden Beitrag zur Geschichte des Taktschlagens, wie es Dr. Vogel, Dr. Schwartz, Dr. Schünemann und in neuester Zeit Dr. Chybinski getan haben, sondern faßt die bisherigen Forschungsergebnisse bündig zusammen und bietet sie in populärer Form einem breiteren Interessentenkreis. Daß dabei natürlich eine große Summe von persönlichen Erfahrungen, Beobachtungen und geistvollen Bemerkungen zur Sprache kommt, versteht sich bei Dr. Löbmann von selbst. Äußerst verdienstvoll wäre — um das bei dieser Gelegenheit zu erwähnen — eine „Anleitung zum Dirigieren" oder „Der katholische Kirchenchordirigent" oder wie man es sonst nennen will, also ein Werkchen für die Praxis. Referent wäre bereit, ein solches — freilich schwierig zu schreibendes — Büchlein (vgl. Witts Broschüre „Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik") in die Sammlung „Kirchenmusik" aufzunehmen.

Gessner, A. Zur elsäßisch-neudeutschen Orgelreform. Ein Wort der Kritik und Abwehr. **Strassburg, Gebr. Hug & Cie.**

Die Reform will eine „Verschmelzung des besten deutschen Orgeltyp — konstruiert in der Mitte des 18. Jahrhunderts von der berühmten Orgelbauerfamilie Silbermann in Sachsen und im Elsaß — mit dem französischen Orgeltyp" empfehlen. Gegen diese Verschmelzung — die im Grunde genommen nicht eine Verschmelzung, sondern die französische Orgel selbst ist — und gegen die Förderer dieser Bestrebungen wendet sich Professor Geßner. Wer die Streitfrage bisher schon in unseren kirchenmusikalischen Blättern (vgl. z. B. Cäcilienvereinsorgan 1912) verfolgt hat, wird in der Broschüre reiches und zuverlässiges Material finden.

Schulte, Joh. Katechismus des Gesangunterrichtes für Schule und Haus. **Düsseldorf 1912, L. Schwann.** Preis 40 ₰, von zehn Exemplaren ab je 25 ₰.

Das vierzig Seiten umfassende Heftchen stammt aus der Feder des Kölner Domkapellmeisters und berücksichtigt in erster Linie die Kirchenchor-Schulen, die es in Katechismusform — in Frage und Antwort — auf Grund der Ziffern-Methode zu unterrichten sucht.

Müller, P. R. O. F. M. Sänger-Stab besonders für Mitglieder der Kirchenchöre und Gesangvereine. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 50 ₰.

Das Büchlein setzt nach dem Vorwort „solche Leser voraus, die bereits Sänger sich nennen und eine gewisse Fertigkeit im Singen erlangt haben". „Ob alles Nötige, nicht zu wenig und nicht zu viel, gesagt worden, ob alles klar und verständlich, ob alles angemessen und zweckdienlich gesagt worden ist", darüber überläßt der bescheidene Verfasser das Urteil den Fachmännern und hat damit die schwachen Seiten des Büchleins selbst angedeutet.

Thalhofer-Eisenhofer. Handbuch der katholischen Liturgik. Zweite, völlig umgearbeitete und vervollständigte Auflage. (Theologische Bibliothek.) Zwei Bände. gr. 8° (XXII und 1392 S.) **Freiburg 1912, Herdersche Verlagshandlung.** Preis 20 ℳ; gebd. in Leinwand 23 ℳ.

Dem Verlage ist es erfreulicherweise gelungen, für die Besorgung der zweiten Auflage und Vervollständigung des Werkes, in dem wichtige Traktate z. B. über das Kirchenjahr, Sakramente, Sakramentalien fehlten, in der Person des Eichstätter Professors Dr. Eisenhofer, des Nachfolgers auf Thalhofers und Ebners Lehrstuhl, einen ausgezeichneten Bearbeiter zu gewinnen. Die innige Art, die heilige Liturgie zu erklären, wie sie dem kindlich-frommen Gemüte Thalhofers entsprang, soviel als möglich beizubehalten machte sich der Herausgeber zur ersten Pflicht.

Der Gefahr des Subjektivismus wurde durch gebührende Betonung des historischen Momentes, wobei stets die neuesten Ergebnisse der liturgischen Forschung Berücksichtigung fanden, begegnet. Das Werk wird in seiner neuen Gestalt, wie der „alte Thalhofer", Priester und Theologiekanditaten, aber auch gebildete Laien in trefflicher Weise zum tieferen Verständnis des liturgischen Dienstes anleiten und muß auf das wärmste empfohlen werden.

Kretzschmar, H. Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil: von Albert bis Zelter. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von H. Kretzschmar, Bd. IV, 1). **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungeb. 7 *M* 50 *Pf*, geb. 9 *M*.

In dem Berliner Gelehrten hat die Geschichte des Neuen deutschen Liedes einen idealen Bearbeiter gefunden, der dasselbe nicht bloß vom musikalischen Standpunkt aus würdigt, sondern in den Rahmen der Literatur- und Kulturgeschichte usw., d. h. in die Entwicklung des gesamten geistigen Lebens einspannt. Diese Betrachtungsweise ist es vor allem, welche dem Werke seinen hervorragend künstlerischen Charakter gibt und es mit Wärme und Leben erfüllt. Wenn wir auch an dieser Stelle leider nicht näher auf dasselbe eingehen können, so darf doch nicht unerwähnt bleiben, daß der Verfasser für das 17. Jahrhundert, gestützt auf ausgedehnte eigene Quellenforschung, fast ganz neue Resultate vorlegt und auch für das 18. Jahrhundert über Lindners und Friedländers Werke hinaus kostbares Material beibringt. Das süddeutsche und österreichische Lied bildet den Schluß des ersten Bandes, dem sich recht bald der zweite Teil in gleich vollendeter Darstellung anreihen möge.

Reimann-Schrader. Johann Sebastian Bach (18. Band der Sammlung „Berühmte Musiker") **Berlin, Schlesische Verlagsanstalt (vorm. Schottländer).** Preis geb. 5 *M*.

Der leider zu früh verstorbene Professor Reimann hat als langjähriger Dirigent des Berliner Bachvereins reiche Gelegenheit gehabt, in das Wesen Bachscher Hochkunst einzudringen. Davon zeugt der Inhalt seiner Biographie, die durch Bruno Schrader ihre Vollendung und Abrundung erfuhr. Abgesehen von unseren großen klassischen Biographien über den Meister besitzen wir ja eine Reihe von Werken, welche ihren Zweck trefflich erfüllen — ich erwähne aus letzterer Zeit nur die von Wolfrum, sowie die Engelkesche Bearbeitung des Werkes von Pirro —, aber was die vorliegende Biographie besonders auszeichnet, scheinen mir drei Vorzüge zu sein: Klarheit, Wahrheit und Anschaulichkeit, Vorzüge, welche ihr bei der reichen Illustration und vornehmen Ausstattung einen guten Platz in der volkstümlichen Bachliteratur zuweisen.

Schreyer, Joh. Beiträge zur Bach-Kritik. II. Heft. **Leipzig, C. Merseburger.** Preis 1 *M*.

Die Schreyerschen Beiträge zur Bach-Kritik verdienen jedenfalls die Beachtung und das Interesse aller Bachfreunde, wenn auch ein Teil seiner Aufstellungen aus inneren und äußeren Kriterien abgelehnt werden muß (vgl. hierüber auch den Aufsatz von Dr. Heuß im März-Heft der Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft 1913).

Bach, J. S.-Straube. Orgelwerke. Bd. II. **Leipzig, C. F. Peters.** Preis 4 *M* 50 *Pf*.

Der hervorragende Organist an der Thomaskirche in Leipzig, Professor Straube, hat die Herausgabe von Bachs Orgelwerken unternommen, von denen er zuerst den II. Band mit folgenden zehn Kompositionen hat erscheinen lassen: *Praeludium et Fuga C*-dur, *G*-dur, *A*-dur; *Fantasia et Fuga G*-moll; *Praeludium et Fuga F*-moll, *C*-moll, *C*-dur, *A*-moll, *E*-moll, *H*-moll. Die Ausgabe ist musterhaft und kann wohl kaum mehr übertroffen werden. Ihr Hauptwert liegt in den musikpädagogischen Erläuterungen (Phrasierung usw.), deren präzise und klare Darstellung nur der reifen Kunst und der reichen Erfahrung eines Straube in so ausgezeichneter Weise gelingen konnte. Um nicht an rein äußerlicher Technik haften zu bleiben, gesellen sich hiezu noch kurze Analysen und Ausführungen ästhetischer und kritischer Natur. Die Ausstattung in großem Querformat mit prächtigen Notentypen und deutlichem Fingersatz ist äußerst splendid und vermag die Straubesche Ausgabe für die Zukunft zu der Bachausgabe für die Orgelspieler zu machen.

Daffner, Dr. H. Friedrich Nietzsches Randglossen zu Bizets Carmen. Preis 1 *M*.

Seidl, Dr. A. Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Preis 1 *M* 50 *Pf*.

Schmitz, Dr. E. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke von A. B. Marx. Preis 2 *M*. Erster, zweiter und dritter Band der „Deutschen Musikbücherei". **Regensburg, Gustav Bosse.**

Ein neues Unternehmen eines rührigen Regensburger Verlegers. Wenn wir auf die Namen der Verfasser bezw. Herausgeber der drei ersten Bändchen schauen, so sind es Namen, die in der musikwissenschaftlichen Welt einen guten Klang haben. Was ihre Darbietungen betrifft, so legen sie uns freilich nicht eigene Werke vor, sondern edieren — mit Ausnahme des zweiten Bändchens — Werke anderer Schriftsteller. Es besteht kein Zweifel, daß eine großangelegte Musikbücherei solche wertvolle Schriften in sich schließen darf und muß, aber ob es ein glücklicher Griff war, sie an den Anfang des Unternehmens zu stellen, darüber läßt sich wohl geteilter Meinung sein; unserer Ansicht nach wirken sie hier zu wenig aktuell, wenigstens nicht in dem Maße wie z. B. Seidls kleine Schrift über Dalcroze und seine rhythmischen Übungen (mit 15 Bildern). Da wir aber den Editionsplan des Verlags bezw. der Redaktion nicht kennen, so müssen wir zu einem sichern Urteil erst die folgenden Bändchen abwarten; vielleicht wird sogar auch einmal die Kirchenmusik mit irgend einem Bändchen berücksichtigt. Die Ausstattung ist einfach, solid, vornehm und vermag den verwöhntesten Geschmack zu befriedigen sowohl in bezug auf Papier und Typen als auch in bezug auf die sauber wiedergegebenen zahlreichen Notenbeispiele (z. B. in dem nach der Originalauflage von 1863 edierten Marxschen Buche). Dem jungen Unternehmen ein herzliches „Glück auf!"

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

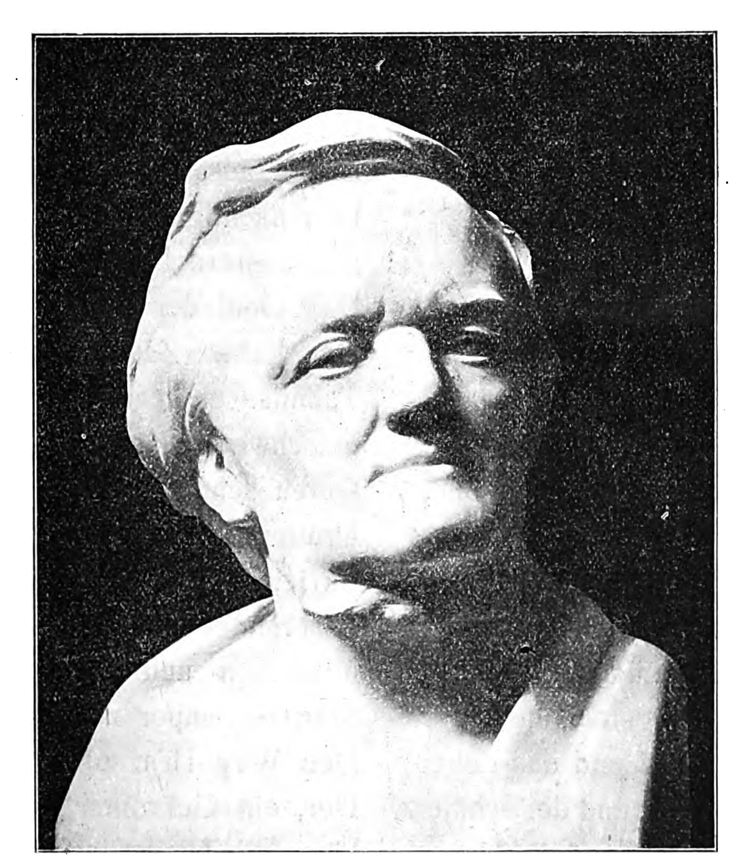
46. Jahrg. ∴ 1913 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

6. Heft
Juni







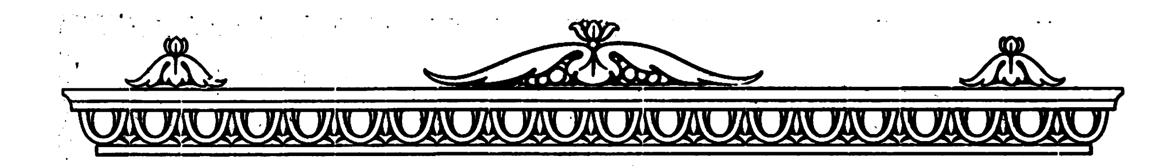
Phot. L. Schwägerl, München — Illustrations-Zentrale Berlin 68

Büste Richard Wagners in der Walhalla bei Regensburg

Zum hundertjährigen Geburtstage





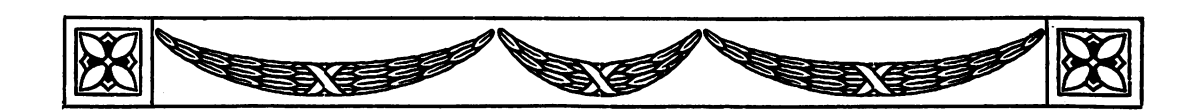


Richard Wagners Einzug in Walhalla

Laut rief der Deutschen Liebe
Den lorbeerreichen Sohn
Auf den lichten, den weißen,
Den stolzen Walhalla-Thron.
Reißt auf die eh'rnen Portale,
Hebt Eure Kränze empor,
Ihr Göttinnen großer Siege,
Ihr Ewigen, schreitet vor,
Den Ewigen zu begrüßen!
Nie trat einer herein,
So heimisch wie er in Walhallas
Germanischem Heldenhain.
Gewaltigste Melodien,
Die strömen vor ihm her,
Ihn tragen die Wogen der Töne,
Ein unermeßliches Meer.
Ihn tragen Gigantengedanken,
Der Dichtung lodernde Brunst,
Das tiefe Geheimnis der Liebe,
Die höchste, heiligste Kunst.
Ihn tragen der Tod und das Leben,
Das lachende Glück und der Schmerz,
Der nebelnde Traum und die Ahnung,
Ihn trägt seines Volkes Herz.

Ihn tragen der Sage Gebilde,
Hinauf in des Ruhmes Schloß,
Wotan und Siegfried der junge,
Walküre auf schnaubendem Roß,
Es grollt aus der Menschheit Tiefen,
Die dunkele Erda erwacht,
Und Hammerschläge dröhnen,
Empor aus Geisterschacht.
Des nächtigen Alberich Brüder,
Die düstere Hagengestalt,
Das Gold der Nibelungen,
Des Fafner Zaubergewalt,
Tannhäuser schlägt seine Harfe,
In schweren Kadenzen zieht
Durch schneeige Marmorsäulen
Uraltes Schicksalslied.
Es leuchten Frühlingsgesänge,
Es brandet und tobt wie der Föhn,
Menschen- und Götterleiden
Stürmen empor zu den Höhn,
Den Weg ihm zu bereiten,
Der, ein Gekrönter, naht
Über die Niederungen
Auf Regenbogenpfad.

Regensburg **M. Herbert**



Richard Wagner und die katholische Kirchenmusik

Von J. Hatzfeld-Sandebeck

I.

„Um echte Kirchenmusik zu schreiben, muß man schon als Knabe das Meßbuch getragen und das Weihrauchfaß geschwungen haben und auf das *Introibo ad altare Dei* des Priesters geantwortet haben *Ad Deum, qui laetificat juventutem meam.*" So meinte Wolfgang Amadeus Mozart zu Vater Doles in Leipzig. Ein paar Worte nur, die aber mit genialer Anschaulichkeit das größte und erste Gebot für einen jeden katholischen Kirchenkomponisten aufstellen, die uns zugleich auch die Lösung des Rätsels vermitteln, warum es andersgläubigen Komponisten so wunderselten gelungen ist, etwas wirklich Brauchbares für den katholischen Gottesdienst zu schaffen, wogegen katholische Komponisten ziemlich häufig den in evangelischen Kirchen geläufigen Ton trafen. Es sei dafür aus neuerer Zeit nur an H. von Herzogenberg und Max Reger erinnert. Selbst dann aber, wenn man das Grundgesetz aller kirchenmusikalischen Betätigung von Jugend auf in seinen Gliedern trägt, kann dennoch der Beruf zu kirchlicher Komposition ein sehr problematischer sein, dann nämlich, wenn man von Geburt aus ein rassereiner Dramatiker ist. Um auch dafür ein Beispiel zu nennen, sei erinnert an eine kirchliche Komposition des Ritters von Gluck, die vor einigen Jahren in eben diesen Blättern veröffentlicht und besprochen wurde.

Richard Wagner war Dramatiker *pur sang* und Nichtkatholik, zwei Feststellungen, die angesichts des Voraufgegangenen zu machen notwendig sind, die man sich auch gewärtig halten sollte, wenn man erfährt, daß Richard Wagner — einmal in seinem Leben — der Antrag gestellt wurde, eine Messe zu komponieren.[1]) Bezeichnenderweise kam diese Anregung aus — Italien. Es war zu der Zeit, als der Parsifal eben in der Komposition fertig vorlag und der Meister dem reinen Toren das farbige Gewand seines Instrumentalkleides wob. Wagner dachte natürlich an nichts weniger als daran, eine Messe zu komponieren.[2]) Hätte er es aber getan, so wäre es ihm damit wohl ähnlich ergangen, wie damals, als er den Brasilianern auf Bestellung eine „Oper" schreiben wollte. Es wurde der — Tristan draus. Tristan und die Brasilianer! Kein Zweifel, daß die braven Südamerikaner lateinischen Blutes den urgermanischen seltsamen Gast mit heller Verwunderung, wenn nicht Ratlosigkeit, bei sich bewillkommnet hätten, falls sich Wagner den Scherz erlaubt hätte, sie damit zu beglücken. Wenn nun auch in eben jener Zeit die Musikdramen Wagners bei den Italienern schon eine über Erwarten freundliche Aufnahme gefunden hatten — der oben erwähnte Antrag wäre ja sonst auch durchaus unverständlich —, so würde eine Wagnersche Messe für sie doch höchst wahrscheinlich allzuviel des Ungewohnten und Überraschenden gehabt haben, selbst wenn sie über fehlende Stretti und ähnliche Bravouren sich hätten hinwegsetzen wollen. War es doch kaum ein Jahr vorher geschehen, daß Liszt, als er in Siena mit seinem Enkel Siegfried Wagner einen musikalischen Gottesdienst besuchte, von der Musik derart irritiert wurde, daß er die Selbstbeherrschung verlor, seinen Enkel wütend fortzerrte, und ein über das andere Mal ausrief: *„Ce sont des saletés!"* — förmlich, als ob er Sorge trüge, der Knabe könne annehmen, er billige solche Kunst.[3])

Natürlich wär's müßig, sich darüber Gedanken zu machen, wie so eine Wagnersche Messe wohl ausgesehen haben würde — sein „Hochamt", wie er es ausdrückte, hat Wagner im Parsifal geschrieben —, es wäre in jedem Falle ein ganzer Wagner geworden und in jedem Falle auch eine Beschämung für die Macher und Verschleißer jener üblichen Stimmakrobatik und Instrumentalathletik, die einen Franz Liszt so in Harnisch brachte.

[1]) Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, Bd. VI, S. 505.

[2]) Er wollte nach dem Parsifal an die Ausführung der „Sieger" gehen. S. Glasenapp VI, 44. Einmal meinte er auch: „Ich werde die christlichen Feste komponieren, das werden meine Symphonien sein." Glasenapp VI, 452.

[3]) S. Bayreuther Blätter, 1900 S. 98, 99; zit. bei Glasenapp VI, 393.

Doch nicht diese kuriose Messengeschichte, die Wagner selbst sehr wahrscheinlich nicht einmal als Episode in seinem Leben empfunden hat, sondern Dinge und Umstände ganz anderer Art sind's gewesen, die zwischen Richard Wagner und der katholischen Kirchenmusik einen Konnex von mehr als vorübergehendem Interesse zustande gebracht haben. Es ist ja bekannt, daß Wagner für eine kurze Zeit als Dresdener Hofkapellmeister zugleich auch praktischer Kirchenmusiker war. Das Problem der Kirchenmusik hat ihn nach Ausweis seiner Schriften aber auch später noch beschäftigt. Und schließlich ist sein Lebenswerk selber auch nicht ohne Einfluß auf Theorie und Praxis der katholischen Kirchenmusik geblieben.

Wenn hier versucht wird, diese in kirchenmusikalischen Zeitschriften schon oft angedeuteten Beziehungen einmal zum Gegenstande einer *ad hoc* angestellten Untersuchung zu machen, so muß freilich von vornherein das Bekenntnis abgelegt werden, daß diese Untersuchung nicht soweit vordringen kann, als das möglich gewesen wäre, wenn es in der Macht des Verfassers gestanden hätte, sich alle dazu nötigen sehr ausgedehnten Unterlagen zu verschaffen. Doch glaubt er die Grundlinien klar und deutlich haben ziehen zu können.

In seinen Erinnerungen an Richard Wagner aus der Zeit des ersten Pariser Aufenthaltes[1]) äußert sich Pecht voll der höchsten Bewunderung über die für einen solch jungen Mann schier unbegreifliche Vertrautheit mit der gesamten musikalischen Produktion aller Zeiten. „Die frühesten Italiener, wie Palestrina, Pergolese u. a. kannte er ebenso genau, wie die älteren Deutschen; von Sebastian Bach bekam ich durch ihn überhaupt erst einen Begriff." Aus diesem sehr interessanten Zeugnis geht nicht bloß hervor, welch feines Gefühl die wahrhaft Großen füreinander besitzen, es gibt auch die Erklärung dafür, wie Wagner, als er wenige Jahre später — nach den Dresdener Rienzierfolgen — zum sächsischen Hofkapellmeister ernannt war, in dem ihm obliegenden Kirchendienst in der katholischen Hofkirche nicht langen Bedenkens brauchte, um die für die katholische Liturgie derzeit einzig vorhandene, würdige Musik zu finden. Der künstlerische Wahrheitssinn, den Wagner in besonderem Maße besaß, bewahrte ihn vor dem heute noch allgemeinen protestantischen Vorurteil, daß dem katholischen Gottesdienste im Gegensatze zu dem protestantischen, eine „schöne Weltlichkeit" — so sagt man, wenn man es euphemistisch ausdrücken will — anhaften müsse. Wieweit Wagner von dieser Denkweise schon viel früher entfernt war, zeigt seine ergötzliche Besprechung des *Stabat mater* von weiland Maëstro Rossini, nachzulesen im ersten Bande der gesammelten Schriften und Dichtungen. (Volksausgabe I, S. 186 ff.) Seine Ansicht von Art und Wesen katholischer Kirchenmusik spricht Wagner zum ersten und einzigen Male im Zusammenhange aus in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters", den er in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister seiner übergeordneten Behörde einreichte.

Eingeleitet wird der die Kirchenmusik betreffende Passus (Schriften und Dichtungen A. II, 252 ff.) mit der ausgesprochenen Überzeugung, daß „nach allen Begriffen von einer würdigen Kirchenmusik das Orchester vor dem Gesangchor zurückzutreten habe". Dermalen aber stand einem Gesangchore von sage 24—26 Stimmen, dem noch dazu wegen der höchst verschiedenen Beschaffenheit der Sänger der rechte innere Zusammenhang fehlte, ein fünfzig Mann starkes Orchester gegenüber — ein geradezu groteskes Mißverhältnis. „Das Orchester nun, in einem unverhältnismäßigen Übergewicht gegen die Sänger, führt im Verein mit diesen Kompositionen aus, welche von den im vorigen Jahrhundert bis in den Anfang dieses in der hiesigen Kapelle angestellten Kapellmeistern verfaßt worden sind, und zum größten Teile einem Stile angehören, in dem (veraltete) weltliche Virtuosität am meisten, kirchliche Würde mit geringen Ausnahmen aber fast gar nicht vertreten ist." (252, 253.)

„Soll die katholische Kirchenmusik unter den bestehenden Zeitbestimmungen, zumal in der katholischen Hofkirche zu Dresden, mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innig-

[1]) **„Aus Richard Wagners Pariser Zeit". Augsburger Allgemeine Zeitung vom 22. März 1883, zitiert bei Glasenapp I, S. 376.**

keit wieder erhalten. Papst Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative[1]) Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte: Palestrina rettete[2]) die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben." Ganz folgerichtig mußte danach Wagner zu der Ansicht kommen, daß die Einführung der Orchesterinstrumente in die Kirche den Verfall der Kirchenmusik herbeiführen mußte. Es konnte ihm ja nicht bekannt sein, daß schon die *Ars nova* der Florentiner des 14. Jahrhunderts instrumental begleiteten Gesang auch in der Kirche kannte, woselbst freilich auch der reine Vokalstil weitergepflegt wurde, wodurch dann allein die spätere Blüte des 16. Jahrhunderts ermöglicht und vorbereitet werden konnte. Aber wenn auch Wagners Voraussetzung durchaus richtig wäre, so hätten doch wohl nicht die Orchesterinstrumente den Kirchenstil verderbt, wenn nicht der Geschmack schon verderbt gewesen wäre, der sie einführte, womit wiederum andererseits — man muß sehr vorsichtig sein in unseren Zeitläuften — nicht behauptet sein soll, daß nur verderbter Geschmack an die Einführung von Orchesterinstrumenten auf den Kirchenchor denken könne.

Mit dieser nötigen Einschränkung kann man die weitere Behauptung Wagners passieren lassen: „Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tut und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde." Dieser schädliche Einfluß äußerte sich nach Wagner namentlich dadurch, daß die Virtuosität des Instrumentalisten endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausforderte und bald der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche eindrang. „Gewisse Sätze des heiligen Textes wie: *Christe eleison,* wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen —."

Es folgt dann die nötige Anwendung auf die Dresdener Zustände:

„Der Zeit, in der diese gänzlich verderbte und entweihte Richtung zur herrschenden geworden war, gehört die Einrichtung eines katholischen Hofgottesdienstes in Dresden an: von diesem Ausgangspunkte hat sich die Kirchenmusik in der hiesigen katholischen Hofkirche ausgebreitet, in dieser weltlichen Richtung fortgebildet. Durch Herbeischaffung kostspieliger Sänger, namentlich von Kastraten, wurde den Komponisten die Aufgabe gestellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein und sämtliche Kirchenkompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrat für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hie und da, und in den einzelnen Teilen zerstreuten Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung an."

Einigermaßen überraschend ist die ganz allgemein gehaltene Behauptung Wagners, daß jene verpönte Geschmacksrichtung „jetzt mit Recht als verwerflich erkannt" sei. Es war wohl eine Selbsttäuschung Wagners, daß es auch Überzeugung aller sei, was ihm und einigen wenigen als eine Selbstverständlichkeit galt. Denn, wenn wir von Thibauts Werk absehen, das schon 1825 erschienen war, so bleibt nur der Hinweis auf die mit dem Jahre 1839 einsetzende Herausgabe von Commers *Musica divina* — Wagners Entwurf datiert zehn Jahre später — und auf den im Jahre 1841 enger werdenden Bund

---

[1]) Inwiefern eine Kirchenmusik scholastisch spekulativ sein könne, ist zwar nicht so ohne weiteres einzusehen, indessen scheint leicht zu erraten, was Wagner damit ausdrücken will.

[2]) Was es mit dieser angeblichen „Rettung" eigentlich ist, werden die meisten Leser aus verstreuten Artikeln des verewigten Haberl wissen. Vergl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1879 S. 6—15, 1882 S. 83—87, 1886 S. 31—45, 1892 S. 82—97. Ein zusammenhängender, gut orientierender Überblick findet sich in M. Brenets Palestrina.

mit dem für eine Kirchenmusikreform begeisterten Franz Liszt. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß in Zeitungen und Zeitschriften mehr davon Rede war, als uns heute bekannt ist. Für Forschungen ist da noch ein dankbares Feld.

„Fügen wir dem nun noch hinzu," fährt Wagner weiter fort, „daß die Bedingungen, welche für Dresden jene Kompositionen hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kastraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangstücke jetzt von Sängern, denen diese Virtuosität gänzlich fremd ist, die Partien der Kastraten namentlich von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus —".

Als nächstliegendstes Mittel zur Abhilfe schlägt Wagner dann vor, daß man wenigstens zum Ersatze der Kastraten einige Sängerinnen in der Kirche zulasse.

Als Mann der Praxis sagte er sich zum andern, daß eine radikale Umkehr nicht mit einem Schlage zu ermöglichen sei. Und so wünscht er, daß man zunächst einmal das vorhandene Repertoir aussichte und die für die nächste Zeit zur Aufführung kommenden Stücke aus solchen Kompositionen auswähle, welche jener schlechten Richtung am wenigsten angehören. Denn das erkennt er an, daß unter der kirchlichen Instrumentalmusik auch solche sei, die man nicht als durchaus unwürdig ansprechen dürfe, nur rechnet er sie nicht zum „reinen" Kirchenstile. „Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute, musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven usw. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt." Wolle man, so meint er, immer noch auf volle Reinheit der Kirchenmusik Verzicht leistend, diese Meisterwerke der Komposition dennoch zur Aufführung bringen, so müßten sie durch Kürzungen zum praktischen Gebrauche erst hergerichtet werden. Aber „die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes,[1]) nicht aber der instrumentale Schmuck oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben,[2]) und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden: dies ist die Orgel, welche auf das sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdrucks vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierungen im Vortrag ausschließt und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag."[3])

Nachdem er dann nochmals unterstrichen betont hat, daß es ihm lediglich um die Wiederherstellung einer wahrhaft erhebenden religiösen Kirchenmusik zu tun sei, sucht er die Hindernisse, die einer Einführung von Frauenstimmen auf den Kirchenchor im Wege stehen könnten, so gut es ihm möglich ist, aus dem Wege zu räumen.

Ein weiteres Hindernis, das aber erst mit der Zeit zu überwinden möglich sei, sieht er in dem Mangel an Vorrat der nötigen Kirchenstücke für eine Vokalmusik. Er schlägt zur Abhilfe folgendes Verfahren vor:

„Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Kompositionen Palestrinas und seiner Nachfolger ausgesucht: die Kapellmeister erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Überlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen

---

[1]) Von Wagner gesperrt. [2]) Desgleichen.

[3]) Es fragt sich sehr, ob W. bezüglich unserer modernen Orgeln noch dasselbe Urteil haben würde, sowohl was die „virtuosen Verzierungen" als auch was die „sinnlichen Reize" angeht.

wieder herzustellen, diese Werke somit, wie das erwiesenermaßen (!) sehr wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben und für das Einstudieren in diesem Sinne Sorge zu tragen! — Aus einem ... Fonds werden an sämtliche Komponisten des Vaterlandes und Deutschlands überhaupt Preise für gute Kirchenkompositionen im reinen Vokalsatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchenkompositionen mit zweckmäßiger Wiederauffrischung und Bezeichnung des Vortrages derselben ausgeschrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir stark und mannigfaltig genug geworden ist, um den gesamten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß der bisherige Bestand der Kirchenmusik in der Weise aufrecht erhalten werden, daß zunächst nur ausnahmsweise ab und zu der Dienst durch reine Vokalmusik mit verstärktem Chor versehen wird; in dem Verhältnisse nun, als der Vorrat an Vokalkompositionen anwächst und zugleich die jetzt bestehenden, nach und nach aufzuhebenden Kontrakte der bisherigen Kirchensänger erlöschen, werden die bisher verwendeten Kirchenkompositionen, also auch die Mitwirkung des Orchesters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vokalmusik und ihren Kompositionen allein Platz zu machen. Das Orchester wird dagegen in größeren geistlichen Konzerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meisterwerke der Kirchenmusik im gemischten Stil als eine selbständige Musikgattung der Öffentlichkeit vorzuführen, so daß mit dieser neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieser Gattung geschaffen ist, verloren gehen wird. —"

Der unbefangen Prüfende wird gestehen müssen, daß diese Ausführungen ein Programm bedeuteten, und gar kein übles, selbst wenn man gewisse Einseitigkeiten, wie sie ähnlich ja auch bei den Anfängen des Cäcilianismus hie und da — doch nicht überall — hervortraten, tadelnd vermerken wollte. Es tritt auch hier, wie in den übrigen kunstreformerischen Schriften Wagners jener zielbewußte Wille hervor, der ihn immer und überall ohne langes Herumreden das eine Notwendige einer Sache mit fast instinktiver Notwendigkeit treffen ließ, der auch besonnen genug war, den Fehler zu meiden, dem so viele Neurer verfielen, die das Alte zerschlugen, ehe sie das Neue noch vorbereitet hatten. Schade nur, daß das böse neunundvierziger Jahr jenen Schlagbaum niederwarf, der zwar die Person Wagners, die er treffen sollte, verfehlte, ihm dafür aber auf Jahre hinaus die Möglichkeit abschnitt, für seine Reformpläne da zu wirken, wo er einzig hoffen konnte, Verständnis zu finden. Die kirchenmusikalische Restauration ist dadurch um einen eigenartigen Vorfrühling gekommen.

Von der ganzen praktischen Beschäftigung Wagners mit katholischer Kirchenmusik ist nur ein einziges Denkmal auf unsere Zeiten gekommen, die im Verlage von C. F. Kahnt in Leipzig erschienene Bearbeitung des *Stabat mater* von Palestrina. Sie ist wohl als Schulbeispiel anzusehen von der Art, wie sich Wagner das in seinem Entwurfe vorgeschlagene Aufsuchen der verloren gegangenen Vortragsüberlieferung palestrinensischer Musik dachte. Wenn diese Versuche, wie er ebenda ausführt, den Zweck haben sollten, jene Werke zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben, so darf man gestehen, daß das Wagner zu seinem Teil mit dem *Stabat mater* in glänzender Weise gelang.

Daß Wagner sich gerade dieser Komposition mit besonderer Liebe annahm,[1]) hat seine leicht begreiflichen Ursachen. Das *Stabat mater* ist diejenige Komposition Palestrinas, die unserm modernen Empfinden am weitesten entgegenkommt. Es klingt wie eine Vorahnung kommender Entwicklung, und das nicht so sehr wegen seines vorwiegend homophonen Stiles — dergleichen findet sich auch sonst noch bei dem Meister von Präneste —, sondern wegen des ungemein charakteristischen Gefühlsausdruckes, der diese Partitur von der ersten bis zur letzten Note beherrscht. Man müßte den vielen Lobeshymnen auf diese Sequenz eine neue hinzufügen und oft Gesagtes wiederholen, wollte man den

[1]) Daß Wagner auch noch andere Werke Palestrinas in den Gottesdienst einzuführen versuchte, geht aus folgender Äußerung an M. Dannreuther hervor: „Ich wollte die wahre katholische Kirchenmusik *a cappella* einführen und gab davon eine Probe mit dem *Stabat mater* Palestrinas wie auch anderen Stücken; aber alle meine Anstrengungen waren rein für nichts." Zit. *Guide musical* Nr. 16 vom 19. April 1896, S. 306.



Eindruck beschreiben, den dieses Alterswerk Palestrinas schon nach dem bloßen Lesen der Partitur hinterläßt. Es genüge zu sagen, was F. Witt anläßlich der Besprechung der Bearbeitung im Cäcilienvereinskatalog (Nr. 437) über die Motette sagt. „Das *Stabat mater* halte ich für die idealste Schöpfung dieses Meisters. Ein scharfes Auge und Ohr kann an der *Missa Papae Marcelli* Mängel entdecken. An dem *Stabat mater* wohl kaum. Es erfüllt die Forderungen der Kommission von 1565 im höchsten Maße. Besonders bringt es den Text in höchster Deutlichkeit und Klarheit und wickelt ihn in unaufhaltsamem, echt liturgisch-dramatischem Flusse, immer neu und doch einheitlich, immer hoch pathetisch und doch nicht monoton und darum immer wirksam ab."

Als weiterer Umstand, der für Wagners Wahl wohl auch mitbestimmend war, dürfte die Anlage der Komposition für achtstimmigen Doppelchor bezeichnet werden, die seinem Bedürfnisse nach großen Mitteln entgegenkam. Es standen ihm hier die Farben und Flächen zu Gebote, die er in einer etwa vierstimmigen Motette nicht gefunden hätte. Daß Wagner dann auch hier in der Tat den großen Orchesterspieler — er sagte einmal, daß er am liebsten Orchester spiele — nicht verleugnet, zeigt die ganze äußere Anlage der Bearbeitung. Das Original hat lediglich zwei alternierende oder auch zusammentretende vierstimmige Chöre. Diese primitive „Orchestrierung" genügte dem Klangsinne Wagners nicht. Er teilte jeden der beiden Chöre und setzte jedem von ihnen noch entsprechende Soli zur Seite und schuf sich so die Möglichkeit mannigfaltigster Tönungen und Brechungen. Und nicht nur die Farben, auch die Stärkegrade war ihm dadurch möglich auf die Weise zu modifizieren, als es bei der Orchesterkunst Brauch ist. Da haben wir zum Beginne die Soli allein, darauf folgt Soli und halber Chor, ganzer Chor ohne Soli, halber Chor, ganzer Chor, halber Chor ohne Soli, Frauenstimmen allein, sämtliche Soli von I und II allein, Doppelchor, ganzer Chor mit den Soli des II. Chors usw. in wohlabgewogenem Wechsel. Eine weitere Wirkung, die sich gleichfalls ganz augenscheinlich vom Orchester herschreibt, erzielt er durch gelegentlich, freilich nicht ganz stilgerechte, Verdopplung von Mittelstimmen, deren Hervorhebung ihm wichtig scheint. Dr. Wilhelm Kleefeld in einem Aufsatze „Richard Wagner als Bearbeiter fremder Werke"[1]) kreidet ihm das als gewissenhafter Historiker fürsichtig an, meint aber doch, das Verschulden an diesen Palestrinaveränderungen liege eigentlich mehr an dem mangelhaften Hören unserer Zeit, das mehr auf das Harmonisch-homophone als auf das Melodischpolyphone eingestellt sei, als etwa an einer irrigen Auffassung Wagners, der diesem Mangel habe ausgleichend begegnen wollen.

„Im gleichen Sinne ratlos," meint Kleefeld weiter, „steht der Forscher manchen Notenabweichungen vom Original gegenüber. Bald ist hier ein Vorhalt früher aufgelöst, bald ist aus einer halben Note im Terzsprung ein Viertelpaar mit Durchgangsnote gebildet oder umgekehrt, schließlich kommen sogar direkte melodische Veränderungen vor.... Hier handeln wir wohl ganz im Sinne Wagners, wenn wir den Vortext wieder herstellen." Ich glaube nicht, daß wir uns diese Mühe zu machen brauchen. Kleefeld meint, daß Wagner die Ausgabe Burneys[2]) vorgelegen habe, während er selbst als Urtext zugrunde legt die Lesart im sechsten Bande der Palestrinaausgabe, herausgegeben von Franz Espange. Nun hat aber Wagners Bearbeitung vor Drucklegung sowohl Franz Witt als auch Haberl vorgelegen,[3]) von denen sie ersterer mit der Kopie Proskes, letzterer sie mit der in seinem Besitz befindlichen von Baini verglichen und Korrekturen eingetragen hat. — Das gibt denn doch der Sache ein ander Gesicht und gestattet jedenfalls, was den nackten Urtext angeht, die Ausgabe Wagners für genau so authentisch zu halten, wie die der großen Palestrinaausgabe.

Die beigefügte deutsche Übersetzung des *Stabat* stammt nicht, wie Kleefeld annimmt, von Wagner, der sie freilich akzeptierte und in Einzelheiten korrigierte, sondern von Professor Dr. C. Riedel.[4])

---

[1]) Siehe „Die Musik" Jahrgang IV, 2. Quartalsband, S. 231—237.

[2]) Burney (Carlo, Mus. Dr.) *La musica Che si Canta Annualmente nelle Funzioni della Settimana Santa nella Capella pontificia composta dal Palestrina, Allegri, e Bai. Londra 1771.* Der Anfang der Wiederbelebung der Musik der Palestrinaepoche. [3]) Näheres darüber siehe S. 131, Anm. 2.

[4]) Auch darüber siehe S. 131, Anm. 2.

Natürlich räumt Wagner auch — und das sehr zu Recht — mit den Pfundnoten und alten Schlüsseln auf; die mögen in den „Denkmälern" harmlose Leute schrecken und arme Studenten quälen, in der Praxis haben sie nichts mehr verloren.

In aller Unbefangenheit bringt Wagner auch reichlich dynamische Zeichen an und Haberl, Witt und Koenen finden nichts dagegen einzuwenden. Es hat aber trotzdem lange gedauert, bis das nach ihm wieder einmal einer „wagte".

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, der Bearbeitung hier im einzelnen nachzugehen. Wer sie sich verschafft, wird es nicht zu bereuen haben, er wird auf jeder Seite, an manchen Stellen gar Takt um Takt auf feine Züge und dem Geiste Palestrinas kongeniale Auffassungen stoßen. Wagner gestand Alexander Winterberger zu Venedig noch im Jahre 1860 hochentzückt, daß er „in seiner Stellung als Dresdener Hofkapellmeister beim Studium Palestrinascher Musik und ihrer Vorführung die Schauer heiligster Andacht durchkostet und unbeschreiblich erhebenden künstlerischen Genuß empfunden habe." Franz Witt bemerkt dazu, daß, dem ganz entsprechend, die Bearbeitung von einer Art sei, von einer Hingebung und Sorgfalt bis ins Kleinste und Einzelste, welche die Schauer heiliger Andacht und unbeschreiblich erhebenden künstlerischen Genusses voraussetzt. Zusammenfassend meint Witt, daß man eine große, reine Freude über den Komponisten wie über seinen genialen Interpreten empfinden könne. „Es ist hoch belehrend, wie z. B. R. Wagner das *Paradisi gloria* interpretiert. Die dynamischen Zeichen dieser Stelle werden jeden Kenner aufs höchste überraschen." Daß die beiden andern Referenten, Koenen und Haberl, die Bearbeitung gleichfalls warm empfahlen, verdient nebenbei bemerkt zu werden.

Wagners Bearbeitung des *Stabat mater* wurde unter seiner Direktion im dritten Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle am 8. März 1848 zwischen Mendelssohns *A*-moll- und Beethovens *C*-moll-Symphonie zur ersten Aufführung gebracht.[1]) Im Drucke erschien sie erst — auf Betreiben Liszts — im Jahre 1878.[2])

Zur selben Zeit, da Wagner sich so liebevoll mit Palestrina zu beschäftigen anfing, ging ihm die Gestalt des Lohengrin auf (1842) und mitten in seine Arbeiten zur Wiederbelebung Palestrinas fällt die Komposition der fertigen Dichtung (Sommer 1846 bis Sommer 1847). Man weiß, daß der Lohengrin einen so ganz anders gearteten musikalischen Charakter aufweist, als wie der unmittelbar vorausgehende Tannhäuser und Fliegende Holländer, einen Charakter, der in dieser Vollkommenheit und Eigenart, in seiner, trotz allen Chromas stellenweise weltentrückten schimmernden Reinheit und Keuschheit nicht

---

[1]) So Glasenapp. Man vergleiche dazu aber „Mein Leben" von Richard Wagner, München 1911, wo es Bd. I S. 425 heißt: „Nach einer Mozartschen Symphonie (in *D*-dur) ließ ich sämtliche Musiker von ihren Plätzen sich zurückziehen, um dafür ein imposantes Gesangpersonal aufzustellen, welches Palestrinas *„Stabat mater"*, nach einer von mir sorgsam bearbeiteten Angabe des Vortrags, und Bachs achtstimmige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" auszuführen hatte; hierauf ließ ich das Orchester wieder seine Plätze einnehmen, um die *„Sinfonia Eroica"* Beethovens vorzutragen und damit zu schließen."

[2]) Es mag für die musikalische Geschichtsschreibung wertvoll sein den Hergang der Bearbeitung und Drucklegung des Wagnerschen *Stabat mater* aus authentischer Quelle zu erfahren, wie sie Dr. F. X. Witt im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886 S. 82 erzählt: „Ich komme nun auf die Herausgabe des Palestrinaschen *Stabat mater* durch Richard Wagner. Eines Tages übergab mir Meister Liszt die Abschrift einer Partitur des Palestrinaschen *Stabat mater*, wie es von R. Wagner „eingerichtet" (mit Vortragszeichen versehen) und von ihm als Hofkapellmeister in Dresden seinerzeit aufgeführt worden war. Er erzählte dabei: Ich habe jüngst R. Wagner über seine Bearbeitung gesprochen und ihm gesagt, sie solle herausgegeben werden, und zwar durch den Unterzeichneten (Witt). Da habe Richard Wagner überrascht gefragt: „Wie willst du denn das machen, wenn du meine Bearbeitung nicht in Händen hast?" „Ja, (antwortete Liszt) du hast sie mir ja geschenkt; ich habe und bewahre dein Exemplar, ließ diese Abschrift machen und will sie Witt übergeben, damit er das *Stabat mater* erscheinen lasse." Damit erklärte sich Richard Wagner einverstanden. Liszt bestimmte als Verleger C. F. Kahnt in Leipzig und meinte, ein paar tausend Exemplare gehen schon ab. Ich nahm also das Manuskript und holte mir Proskes erprobte Abschrift des *Stabat mater* aus dessen Bibliothek im bischöflichen Palais zu Regensburg zum Vergleichen. Da entdeckte ich denn haarsträubende Gebrechen; das ärgste war die Wiederholung eines ganzen Taktes unmittelbar nacheinander. Während die von R. Wagner eingesetzten Vortragszeichen ganz den Stempel seines Genies trugen (vgl. mein Referat im Cäcilienvereinskatalog sub Nr. 437), hatte derselbe die Abschrift offenbar einer korrumpierten Ausgabe entnommen oder der Abschreiber hatte seine Sache schlecht gemacht. Nachdem ich die Korrektur vorgenommen und nur drei Abweichungen von Proskes Abschrift hatte stehen gelassen, weil ich sie als in der richtigen Textdeklamation begründet erachtete, sendete ich die Abschrift

möglich gewesen wäre, wäre nicht Wagner gerade vorher durch den Garten Palestrinas geschritten. Die folgenden Werke, der Tristan, Meistersinger, Nibelungenzyklus, waren ihrem innersten Wesen nach weniger dazu angetan, palestrinischen Einfluß hervortreten zu lassen. Daß aber Wagner den Eindruck, den der große Meister kirchlicher Musik auf ihn machte, unverwischt durch sein ganzes Leben trug,[1]) das beweist ein Passus aus seinem Essay „Die Zukunftsmusik“, wo es heißt: „Von dem Aufkommen der Oper in Italien datiert für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die demjenigen einleuchtend wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichtum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat und z. B. nach einer Anhörung des *Stabat mater* von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird, daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei.“[2]) Das beweist aber noch besser das letzte Werk Wagners, der Parsifal, in welchem der Einfluß Palestrinas wieder besonders deutlich in die Erscheinung tritt. Es ist vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung, daß die erste Berührung mit dem Parsifalstoff auch in die Jahre 1844/45 fiel. Und gerade, als auf Betreiben Liszts die Drucklegung des *Stabat mater* begonnen wurde (1876), begann auch die Komposition des Parsifal.[3]) Michel Brenet bemerkt dazu:[4]) „So durch einen glücklichen Zufall wieder in direkte Berührung gebracht mit einem Meisterwerke, das seiner ganzen inneren Art nach wesensverwandt war mit dem Werke, das ihn eben damals beschäftigte, war Richard Wagner mehr als je darauf eingestimmt, sich aus völlig neuen Gesichtspunkten in die „Erhabenheit, den Reichtum und die unaussprechlich ausdrucksvolle Tiefe“ desselben liebend zu versenken und zu vertiefen. Der Einfluß Palestrinas ist ein in der Entwicklungsgeschichte des Wagnerschen Genies durchaus nicht zu unterschätzender Faktor, und durch diese erneute Berührung mit ihm erklärt sich die geheimnisvolle Verwandtschaft, welche die strahlenden Harmonien des Parsifal mit den lautersten Werken der Kunst des 16. Jahrhunderts verbindet.“ Brenets Hinweis wird noch bekräftigt und bedeutungsvoll ergänzt durch die Tatsache, daß Wagner im Jahre 1871 auf Proskes *Musica divina* subskribiert hatte,[5]) sicherlich nicht, um diesen Schatz alter Musik unbeachtet verstauben zu lassen.

Es ist nicht gut möglich, dieses Kapitel der Beziehungen Wagners zur katholischen Kirchenmusik zu beschließen, ohne einer sehr naheliegenden Nutzanwendung zu ihrem

---

zu allem Überflusse noch an Hrn. Haberl, der die Abschrift Bainis besaß. Da Hr. Haberl für die Korrektur der drei von mir stehen gelassenen Abweichungen entschied, wurden auch diese noch korrigiert. Somit ist die Ausgabe R. Wagners als eine vollständig mit dem Originale übereinstimmende zu betrachten, natürlich die dynamischen und Tempobestimmungen ausgenommen. — Nun wollte ich aber dem lateinischen Text eine deutsche Übersetzung beigeben. Um darüber Rat zu erhalten, wandte ich mich an meinen ehemaligen Lehrer Dr. Wilhelm Reischl, Professor an der Universität in München, den ich als gründlichen Fachmann und ausgezeichneten Linguisten kannte. Er erwiderte (ich zitiere aus dem Gedächtnisse, der Brief muß sich unter meinen Papieren finden): „Ja, wer kann das übersetzen? Wer kann diesem Pathos gerecht werden?“ Doch sendete er mir die Übersetzung, wie er sie in seinem „*Officium hebdomadae sanctae*“ (München bei J. J. Lentner 1857 p. 449) hatte drucken lassen. Diese Übersetzung wurde aber nicht beigefügt. Bitter schreibt p. 18: „Ich darf voraussetzen, daß die Autorschaft des berühmten Mannes, den seine Anhänger schlechtweg als den Meister zu bezeichnen pflegen, als sicher betrachtet werden darf.“ Bäumker behauptet das Gleiche. Ich habe mich deshalb an den Verleger Herrn C. F. Kahnt in Leipzig gewendet, welchem ich nachfolgenden Aufschluß (3. Juli 1885) verdanke: „Was Ihre Anfrage bezüglich der Übersetzung des *Stabat mater* von Palestrina anbelangt, so erwidere ich Ihnen, daß dieselbe von R. Wagner nicht ist, sie rührt von Professor Dr. C. Riedel her, welcher mir, nachdem ich mit ihm Rücksprache darüber genommen hatte, dieselbe anbot und von mir akzeptiert wurde. Daß der selig verstorbene Wagner mit der Übersetzung einverstanden war und sie sanktionierte, geht daraus hervor, daß er bei der Revision einige unbedeutende Abänderungen angebracht hatte. Die Übersetzung selbst ist sowohl für Katholiken wie für Protestanten. Dies ist der Hergang der Sache, welchen ich mir erlaube, Ihnen zu melden.“

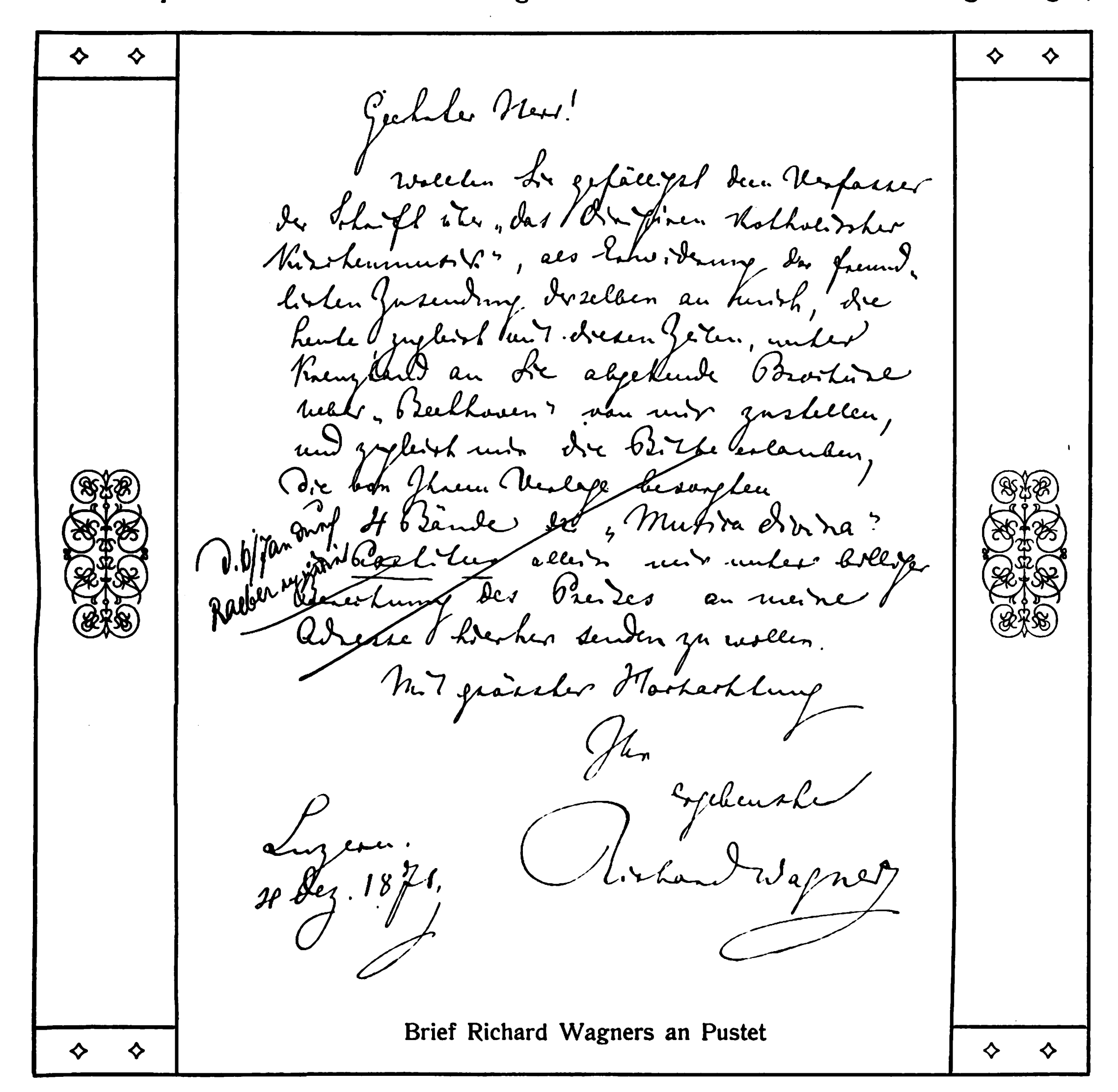
[1]) Als er im Jahre 1879 bei seinem Aufenthalt in Italien Leonardo Leos *Miserere* hörte, äußerte er nachher: „es sei dies die eigentliche Musik, neben welcher alles andere nur Spielerei wäre“. (Glasenapp, Bd. VI, S. 323.) [2]) R. W. Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, Bd. VII, S. 90.

[3]) In seiner Proskebiographie (Band I der Sammlung „Kirchenmusik“) macht K. Weinmann auf die in unserm Zusammenhange doppelt interessante Tatsache aufmerksam, daß im „Parsifal“ die Frage des Gurnemanz an Parsifal: „Weißt du denn nicht, welch Tag heute ist? Daß heute der allerheiligste Karfreitag ist?“ im Orchester die Anfangsakkorde des „*Stabat mater*“ Palestrinas auslöst (S. 32).

[4]) *Le Guide musical*, Nr. 16 vom 19. April 1896, S. 307.

[5]) Siehe S. 133 das Original des Wagnerschen Briefes.

Rechte zu verhelfen. Wenn die Berührung mit dem Geiste Palestrinas und seiner Epoche für einen Profanmusiker wie Wagner von solch tiefgehender Bedeutung hinsichtlich seiner Entwicklung und innern Gestaltung werden konnte, daß wir behaupten dürfen, Wagner sei ohne das nicht der geworden, als welchen wir ihn kennen und lieben, wenn besonders Wagner da, wo er einen religiös gefärbten Stoff zu vertonen hat, auch am offensichtlichsten — sei's nun bewußt, sei es auch unbewußt — die leitende Hand Palestrinas erfaßt, so ist das ein merklicher Deuter, daß in den Schächten und Gängen der Partituren des *Princeps musicae* noch Schätze religiös-tondichterischen Fühlens verborgen liegen,



Geehrter Herr!

wollen Sie gefälligst dem Verfasser der Schrift über „das [illegible] katholischer Kirchenmusik", als Erwiderung der freundlichen Zusendung derselben an mich, die heute zugleich mit diesen Zeilen, unter Kreuzband an die abgehende Broschüre über „Beethoven" von mir zustellen, und zugleich mir die Bitte erlauben, die von Ihnen Verlage besorgten 4 Bände der „Musica divina" [illegible] allein mir unter [illegible] des Preises an meine Adresse hierher senden zu wollen.

Mit grösster Hochachtung

Ihr

ergebenster

Richard Wagner

Luzern.

24 Dez. 1871.

Brief Richard Wagners an Pustet

deren die Kirchenmusiker des 20. Jahrhunderts, selbst die Art ihrer Ausdrucksformen zum großen Teile mit eingeschlossen, noch nicht entraten können, weil sie noch keinen aus eigenem Können und Fühlen geborenen vollwertigen Ersatz dafür haben, ohne ihn auch nie haben werden.

Scheint's nicht, daß ich da offene Türen einrenne? Ich wollte, es wäre so. Der Theorie nach, das möcht ich nicht leugnen, steht die Türe ja wagenweit offen. Aber *in praxi?* Und darauf käm's doch zu allermeist an! Und wieso denn das?

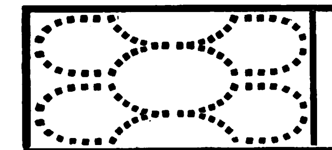
Ich kenne einen feinfühligen Kirchenmusiker, der, das muß ich dabei sagen, höchst modern gerichtet ist. Er klagte mir jüngst, daß er nach vierjähriger Tätigkeit sich ver-

geblich nach einer Messe festlichen Charakters aus jüngerer Zeit für *a cappella*-Gesang — anderes kommt nicht in Betracht, da ihm ein fähiger Organist fehlt — umsehe, die er sich entschließen könne, aufzuführen. Das wirklich Bedeutende darunter sei allzurasch erschöpft. „Messen in Hülle und Fülle, und so rasch ist man fertig!" meinte er bedauernd. Er hat jetzt, zu seiner höchsten Befriedigung, wie er gesteht, auf Witt zurückgegriffen, sieht aber schon den Tag kommen, wo er seinem, auch erst vierjährigen Chore einen aus den Alten wird „zumuten" müssen, mit welchem Plane er sich erst für sehr viel später trug.

Ist das nicht äußerst bezeichnend? Woher kommt jene Verlegenheit um wirklich bedeutende, modern gerichtete Kompositionen in der angegebenen Beschränkung der Mittel?[1]) Allzu viele unserer Kirchenkomponisten schöpfen ihre Wasser aus abgeleiteten Bächen. Und das deshalb, weil sie die Quellen nicht kennen gelernt haben, aus denen sie mit größerem Nutzen hätten trinken können. Und sie haben sie nicht kennen gelernt, weil diese Quellen in vielen, allzu vielen unserer Gotteshäuser zu sprudeln aufgehört haben oder doch nur in einem dünnen Strählchen kümmerlich aufspritzen. Die Renaissance der Alten, die vor wenigen Jahrzehnten so verheißungsvoll eingesetzt hatte, ist ins Stocken geraten. Wie groß ist denn die Zahl der Chöre, auf denen sie wirklich heimisch geworden sind? Und ist's nicht im Grunde überall ein und dasselbe, das immer wieder auftaucht? Ganz selten, daß einmal einer einen Vorstoß wagt in dies wenig befahrene Gebiet. Der Rest, besser gesagt die Hauptsache, schlummert ungerufen zwischen Taktstrich und Buchdeckel. Ich bin gewiß ein enragierter Verfechter kirchenmusikalischer „Zukunftsmusik", aber nicht minder gewiß ist mir auch, daß wir eben den Ast vertrocknen lassen, auf dem diese ersehnte Frucht einmal wachsen soll, wenn wir die Kunst des 16. Jahrhunderts nicht unter uns lebendig erhalten. Es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, wenn man glauben sollte, getan zu haben, was nötig ist, wenn man einem Kunstjünger den dreiunddreißigbändigen Palestrina zusamt dem Orlando auf den Studiertisch gelegt hat. Studieren ist gut, Hören ist besser, Singen am allerbesten. Zeigt's nicht das Beispiel Wagners, auf den Palestrina erst Einfluß gewann, als er sich praktisch mit ihm beschäftigte? Unsere Architekten studieren doch auch nicht bloß nach Abbildungen und Büchern, sondern nach steinernen Beispielen, fast möchte ich sagen nach der lebendigen Wirklichkeit. Sie haben den Vorteil, daß ihre Dome da stehen, heute und morgen, wie sie vor Jahrhunderten geworden sind. Diesen Vorteil haben wir nicht, aber wir dürfen uns seiner deshalb doch nicht begeben. Die Dome des Palestrinastils müssen immer wieder aufgebaut werden, daß unsere künftigen Kirchenkomponisten groß werden auch im Singen und Hören der Alten. Von allem andern abgesehen, werden sie daran immerfort ein untrügliches Kriterium haben für das Echte im Neuen; hat doch noch nie jemand das innere Gleichgewicht bewahrt gegenüber dem auf ihn einstürmenden Neuen, der nicht im Alten fest verankert war. Auch die Profanmusik gräbt heute die Alten aus und weckt sie zu tönendem Leben, weil sie's endlich leid geworden ist, immerfort am eigenen Daumen zu lutschen, weil auch sie aus dem Alten eine kräftige Befruchtung des Neuen erhofft. Keine Sorge, daß darum ein Neues, das wirklich etwas zu sagen hat, zugedeckt würde. Wohl aber muß dafür manches Schlechte, das sich sonst zum Worte gemeldet hätte, zurückstehen. Man soll nicht sagen können, daß ich zu schwarz male, aber es steht nicht so um die Pflege der Alten, als sie's verdient haben und wir es nötig hätten. *Qui vivra verra.*

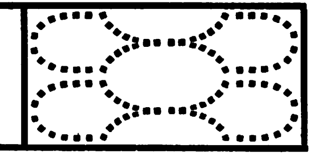
[1]) Es wird nicht bestritten, daß jemand, dem außer dem Chore auch noch Orchester und Orgel zur Verfügung stehen, der Auswahl nicht entbehrt, um sein Repertoir durchaus mit würdigen, teilweise bedeutenden modernen Werken besetzen zu können. Ob es ihn auf die Dauer befriedigen wird, ist eine andere Frage.





Richard Wagner

Zum hundertsten Geburtstag



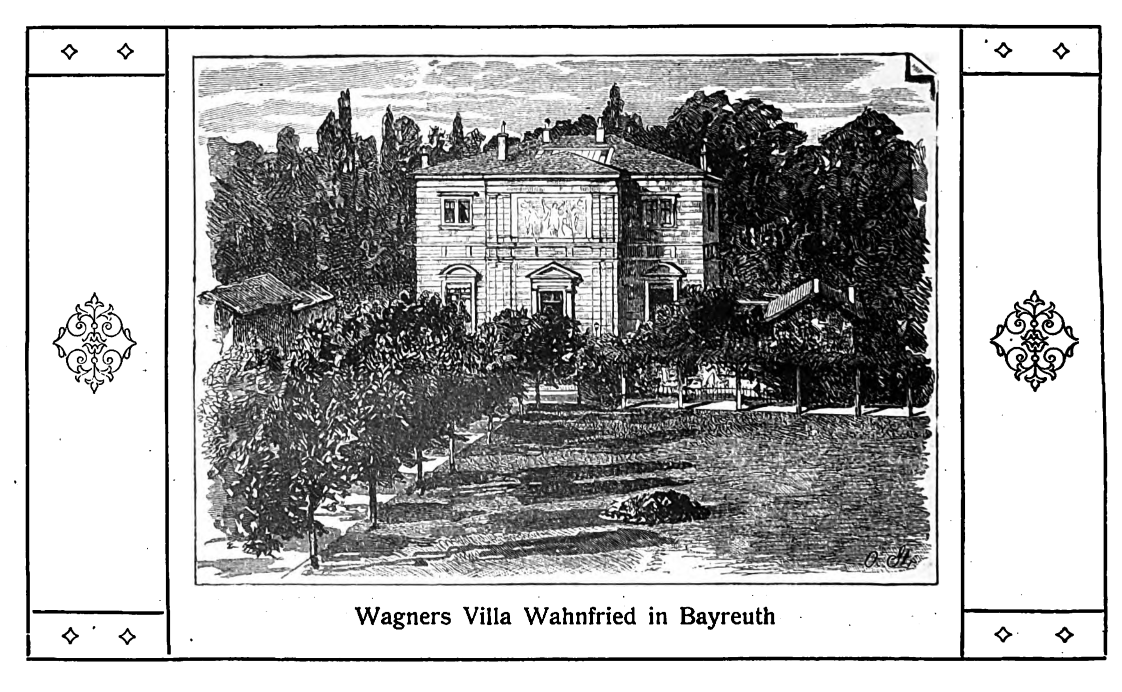
Am Morgen des 29. Mai wurden die ehernen Tore der Walhalla geöffnet, um einen der Größten im Reiche der Tonkunst aufzunehmen — Richard Wagner. Neben Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Händel ist er in dem Ehrentempel der einzige Vertreter der Musik, denn andere ragende deutsche Tonheroen wie Karl Maria von Weber, Johann Sebastian Bach usw. harren noch der Aufnahme. Dem Wunsche, dieser feierlichen Gelegenheit einige begleitende Worte zu widmen, kann man bei dem Gedanken, ein nach Weite und Größe so übermächtiges Wirken und Schaffen in wenige Zeilen einzuspannen, nur mit Zagen nachkommen; doch sei wenigstens der Versuch zu einer kleinen Übersicht, gleichsam zu Kapitelüberschriften über das Leben und Wirken des Künstlers gewagt.

In jenem bedeutungsvollen Jahr 1813, das die Völkerschlacht bei Leipzig schaute, wurde Richard Wagner am 22. Mai als der Sohn eines Polizeiaktuars in Leipzig geboren. Ein halbes Jahr nach der Geburt des jüngsten Sprößlings starb der Vater und die Mutter reichte dem Dresdener Hofschauspieler Ludwig Geyer die Hand zum Lebensbunde; ein Bruder Richards und zwei Schwestern wandten sich ebenfalls der Bühne zu. So wuchs der talentierte Knabe in einem Milieu auf, das von größtem Einfluß für seine geistige und künstlerische Entwicklung sein mußte. Eigentümlicherweise war in dieser Zeit des Knaben Sinnen und Trachten keineswegs auf die Musik gerichtet; vom Klavierspiel abgesehen, das ihm wegen der technischen Übungen sogar höchst unerquicklich wurde, trat die Musik fast ganz in den Hintergrund. Dagegen gewann er an der Dresdener Kreuzschule, die er seit 1822 besuchte, Geschichte und Griechisch sehr lieb und machte hier solche Fortschritte, daß seine Lehrer aus ihm einen Philologen machen wollten. Daneben liefen dramatische Versuche. Angeregt durch die Lektüre Shakespeares erwuchs in dem jungen Studenten der kühne Plan, ein großes Drama im Shakespeareschen Stil zu schreiben. Zwar hat Wagner später selbst über dieses Drama „Leubald" des feurigen Studenten sich lustig gemacht: „Der Plan war äußerst großartig," schreibt er, „42 Menschen starben im Verlauf des Stückes und ich sah mich bei der Aufführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären" — aber für die Hinneigung des Jünglings zum dramatischen Stoff ist die Jugendarbeit äußerst charakteristisch, und jedenfalls lagen hier die treibenden Kräfte, die ihn bald zur Tonkunst führten. Die Liebe zur Philologie war übrigens nach der Übersiedlung nach Leipzig im Jahre 1827 bald verblaßt; sie würde den Feuergeist des Jünglings wohl niemals ganz zu fesseln vermocht haben, auch wenn das Vorkommnis, dem Wagner hieran die Schuld gab, sich nicht ereignet hätte: „Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdener Kreuzschule schon in Sekunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich." In Wahrheit stand Wagner damals schon auf musikalischem Boden. In den Gewandhauskonzerten in Leipzig hatte er nämlich Beethovens Werke kennen gelernt und damit ward ihm eine neue Welt erschlossen. In seiner reizvollen Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" erzählt er uns selbst diese plötzliche Umwandlung: „... ich entsinne mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde und, als ich wieder genesen, Musiker geworden war."

Am 23. Februar 1831 ließ sich der junge Wagner als Student der Musik auf der Leipziger Universität inskribieren. Philosophie und Ästhetik hatte er in erster Linie auf seinen Stundenplan gesetzt; allem Anscheine nach studierte er aber die Fächer weniger in der Hochschule als in der Studentenverbindung „Saxonia", bei der er als Fuchs eingesprungen war. In erster Linie war es damals das politische Leben, namentlich die Julirevolution, welche das Blut der Leipziger Musensöhne in Wallung brachte. An den Julidemonstrationen der Leipziger Studenten nahm Wagner begeisterten Anteil; freilich

verlief diese Revolution harmloser als 19 Jahre später der Dresdener Maiaufstand, der Wagner in die Verbannung trieb. Daß diese aufgeregte Zeit für die musikalische Entwicklung des jungen Studenten, dem bisher noch eine feste strenge Schule fehlte, nicht besonders vorteilhaft war, liegt auf der Hand, und so war es denn ein Glück zu nennen, daß der Thomaskantor Weinlig den phantastischen Jüngling in seine Schule nahm und ihn in die Geheimnisse des Kontrapunktes einführte. Wagner war ein ebenso dankbarer wie talentvoller Schüler. Vom September 1831 bis April 1832 hat er es bei Weinlig zur vollständigen Beherrschung des strengen Satzes gebracht und der Lehrer entließ seinen Schüler mit den Worten: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit." Als Frucht dieser Studien erwuchsen eine Reihe von Instrumentalkompositionen, die sich gegenüber den bisherigen regellosen musikalischen Versuchen als tüchtige, abgeklärte Arbeiten darstellten, wenn sich auch der Komponist darin vielfach den Romantikern für verpflichtet halten mußte.

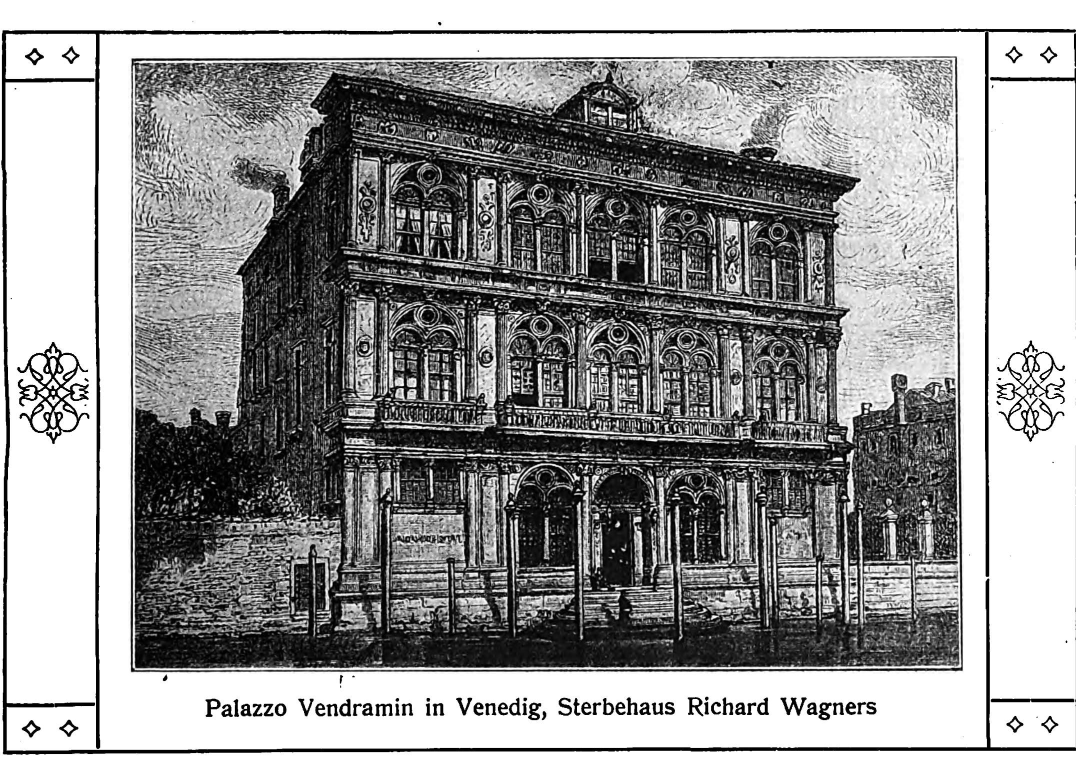
Eine Anstellung in der Praxis war jetzt das erstrebenswerte Ziel des nun zwanzigjährigen Musikers. Wagner wählte die dornenvolle Laufbahn eines Theaterkapellmeisters



Wagners Villa Wahnfried in Bayreuth

und das Stadttheater in Würzburg ward sein erster Wirkungskreis. In diese Würzburger Zeit fällt die Vollendung einer romantischen Oper „Die Feen" nach einer Dichtung Gozzis. Von Würzburg aus ging er nach Magdeburg, wo eine zweite Oper „Das Liebesverbot" entstand, dann nach Königsberg und Riga, überall die Schattenseiten des Theaterlebens, namentlich der kleineren Bühnen, Theaterbankerotte usw., durchkostend bis zur Neige; freilich erfloß für Wagner aus diesem Bekanntwerden mit den verschiedensten Bühnenverhältnissen eine reiche praktische Erfahrung. Inzwischen (1836) hatte sich der Künstler mit der Schauspielerin Minna Planer verheiratet, eine Ehe, aus der leider nur wenig Glück und Freude erstand. Vergeblich suchte er im eigenen Vaterlande seine Ideen und Ideale durchzusetzen; nirgends fand er Unterstützung. Sein Blick richtete sich dann nach der Seinehauptstadt, nach Paris. Mit den ersten zwei Akten seiner „Rienzi"-Partitur traf er nach einer mehr als dreiwöchigen, zum Teil sehr stürmischen Seefahrt, auf der die Idee zum „Fliegenden Holländer" geboren wurde, von Riga über London in Paris ein. Statt der erhofften Erfolge warteten hier aber seiner die bittersten Enttäuschungen. An eine Aufführung des inzwischen vollendeten „Rienzi" an der Großen Oper war nicht zu denken, Wagner mußte froh sein durch Arrangements

und Bearbeitung von Potpourris sein Leben zu fristen. Meyerbeers warme Empfehlungen hatten ihm nichts genützt; Berlioz und Liszt standen ihm noch ziemlich ferne. In diesen fast unerträglichen Verhältnissen lebte der Künstler drei Jahre lang. Man darf wohl, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, die Behauptung aufstellen, daß gerade diese Pariser Jahre, die traurigsten in dem wechselvollen Leben des Meisters, des Künstlers Energie zu jener Härte stählten, die notwendig war, um aus Wagner jenen Mann zu schmieden, der später vor keiner Schwierigkeit und Größe seiner Pläne zurückschreckte. Und noch eines. Wagner hatte das äußerlich glänzende Kunsttreiben der Hauptstadt in seiner inneren Hohlheit allmählich zur Genüge kennen gelernt und der Abscheu davor gewann ihn wieder ganz der großen deutschen Kunst. Wir brauchen bloß die paar Worte, die Wagner selbst damals niederschrieb, uns gegenwärtig halten, um einen Blick in das Innenleben des Mannes zu tun und seine Freude zu begreifen, mit der er im Juni 1841 die Nachricht von der Annahme des „Rienzi" in Dresden und später des „Fliegenden Holländer" in Berlin erhielt. Die Schlußseite der Holländer-Partitur trägt



Palazzo Vendramin in Venedig, Sterbehaus Richard Wagners

aus den letzten Pariser Tagen, wo Wagners Not am höchsten stieg, die Aufschrift: „In Not und Elend. *Per aspera ad astra.* Gott gebe es." Und als er endlich am 7. April 1842 Paris verließ, da schreibt er: „Zum erstenmal sah ich den Rhein: mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Erfolgreich ging am 20. Oktober desselben Jahres in Dresden „Rienzi" über die Bühne und am 3. Januar 1843 der „Fliegende Holländer", mit dem der „Neuerer" Wagner mit der bisherigen Tradition und den herkömmlichen Formen brach. Diese Holländeraufführung bildete auch den Ausgang der Parteinahme in Literatur und Kritik für oder gegen Wagner für alle Zukunft.

Am 1. Februar erfolgte die Anstellung Wagners zum Kgl. Kapellmeister an der Dresdener Hofbühne — eine neue Lebensphase. Losgelöst vom Kampfe um das tägliche Brot, in hervorragender, angesehener Stellung konnte nun der Künstler für seine Werke wirken. Nahm auch die neue Stellung seine ganze Kraft in Anspruch, so schenkte er doch der musikalischen Welt in den nächsten Jahren eine Reihe von hervorragenden

Werken: den „Tannhäuser", „Das Liebesmahl der Apostel" und den prächtigen „Lohengrin", mit dem endgültig der Übergang von der Oper älteren Stils zum „Musikdrama" vollzogen wird, nachdem Wagner schon im „Fliegenden Holländer" das Leitmotiv zum Stilprinzip erhoben hatte. Vielleicht darf auch der Umstand noch erwähnt werden, daß „Tannhäuser" das erste Werk war, in welchem der Komponist auch als Dichter schöpferisch hervortrat.

1849 brach in Dresden der Maiaufstand aus. Wagner, dem seine Dresdener Stellung durch seine Kollegen und Vorgesetzten schon längst verleidet worden und dessen Unzufriedenheit mit den Kunst- und gesellschaftlichen Zuständen auf den Höhepunkt angelangt war, warf sich dieser politischen Maibewegung, von der er in seinem Idealismus auch eine künstlerische Umwälzung erhoffte, mit Begeisterung in die Arme. So wurde Wagner als Künstler und für die Kunst politischer Kämpfer. Als die preußischen Truppen in Dresden einrückten, mußte Wagner fliehen; nur die aufopfernde Liebe seiner Weimarer Freunde, namentlich Franz Liszts, bewahrte ihn vor dem Schlimmsten. Nun ging der Künstler abermals der Not und Sorge entgegen; er floh über Paris nach der Schweiz, zunächst nach Zürich. Die dreifache Zahl der unglücklichen Pariser Jahre mußte er fern von seinem Vaterlande verleben und nur ein treuer Freundeskreis vermochte ihm auch hier das Exil zu erleichtern. Doch all das, was über den Mann nun hereinbrach, konnte ihn nicht niederbeugen, sondern nur die Größe und Verantwortlichkeit seiner Mission der musikalischen Welt gegenüber steigern und auch nach außen verkünden. Und so tritt denn in dieser Züricher Zeit einstweilen der Künstler hinter den Theoretiker zurück und es entsteht eine Reihe von philosophischen und polemischen Schriften, die alle einzig und allein den Zweck der Aufklärung verfolgen, so z. B. „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Das Judentum in der Musik", „Oper und Drama" usw. Die Mitteilung Liszts von der Erst-Aufführung des „Lohengrin" in Weimar am 28. August 1850, der Wagner als Verbannter leider nicht anwohnen konnte — er hörte ihn erst vierzehn Jahre nach der Vollendung unter Tränen der Rührung am 15. Mai 1861 in der Hofoper in Wien —, weckte wieder den Schaffensdrang in dem Meister und er ging an jenen mächtigen, auf vier Abende berechneten „Ring des Nibelungen": „Das Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung". Wenn wir in diesen Werken die Schöpferkraft des genialen Mannes bewundern, mehr noch müssen wir seine seelische Heldenkraft anstaunen: ohne sichere Lebensexistenz, inmitten der furchtbarsten seelischen Qualen, nicht verstanden von seiner Frau, erfüllt von den bittersten Zweifeln, ob diese Werke je einmal aus den toten ungedruckten Partituren Leben gewinnen würden — so schuf Wagner. Auch „Tristan und Isolde" gehört in diesen Kreis, jenes Werk, mit dem der Name Mathilde Wesendonk unzertrennlich verknüpft ist.

Als Wagner Zürich und sein „Asyl" im Hause der Wesendonk verlassen mußte, wendete er sich 1858 nach Venedig. Geldnot und ständige Überwachungen des „sächsischen Flüchtlings" trieben ihn aber bald wieder nach der freien Schweiz zurück, diesmal nach Luzern; von hier aus ging er abermals nach Paris, wo Kaiser Napoleon III. auf Veranlassung der Fürstin Metternich die Aufführung des „Tannhäuser" befohlen hatte. Das Schicksal des in 164 Proben sorgfältig vorbereiteten Werkes ist bekannt: es wurde von den Mitgliedern des Pariser Jokeyklubs ausgepfiffen. So hatten Haß und Unverstand zum drittenmal auf französischem Boden den Sieg errungen. Das Jahr 1860 brachte endlich für Wagner eine Erlösung. Die Großherzöge von Weimar und Baden, sowie die Prinzessin von Preußen hatten es durchgesetzt, daß der Meister wieder deutschen Boden betreten durfte. Freilich fehlte noch die finanzielle Unterlage, die den Künstler aller Not entrissen hätte. So mußte er noch 1864 sich in aller Eile aus Penzing bei Wien flüchten, um der Schuldhaft zu entrinnen, da er das Opfer eines Wucherers geworden war. Verzweiflungsvoll blickte er in die Zukunft. Nur von einer „Vereinigung kunstliebender Männer und Frauen" oder von einem deutschen Fürsten erhoffte der schwergeprüfte Meister Hilfe. „Wird sich dieser deutsche Fürst finden?" so rief Wagner sehnsüchtig aus. Und er fand sich. Bayern und seinem kunstsinnigen, jugendlichen König Ludwig II. gebührt der unvergängliche Ruhm, ihn unter seinen

Schutz genommen zu haben. Und wenn auch der Bau eines Festspielhauses in München nach den Plänen Sempers nicht zur Ausführung kam, so darf das musikalische Deutschland doch niemals diese Großtat vergessen.

Schon im Jahre 1861/62 hatte Wagner „Die Meistersinger" begonnen; am 21. Juni 1868 wurden sie zum erstenmal in München zur Aufführung gebracht. Damit war auch der äußere Sieg der Wagnerschen Intentionen errungen.

Am 25. August 1870 vermählte sich Wagner mit Liszts Tochter Cosima, der ehemaligen Gattin Bülows, die dem Künstler eine kongeniale Lebensgefährtin wurde. Diesem Bunde entsproß Siegfried, der einzige Sohn Richard Wagners.

Auch der Gedanke an die Erbauung eines Festspielhauses sollte nun in dem kleinen Bayreuth, wohin Wagner 1871 von München aus übergesiedelt war, in Erfüllung gehen: am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung statt und am 13. August 1876 die Eröffnung mit der Aufführung des „Ring" unter Hans Richters Leitung. Allerdings blieb das praktische Ergebnis hinter dem hohen Ideal um ein bedeutendes zurück und ein Defizit von 150000 ℳ



Das Grab Richard Wagners im Garten der Villa Wahnfried

rief nach Deckung; doch auch hiefür sorgte der praktische Sinn des Theaterdirektors Angelo Neumann, der in großen Kunstreisen den „Ring" popularisierte.

Noch einmal hob der geniale Künstler die Schwingen zu kühnem Fluge: 1881/82 fand das Bühnen-Weihefestspiel „Parsifal" seine Vollendung und mit ihm erstand eine ganz neue Welt: Religion und Kunst einten sich hier zu hehrem Bunde. Wagner konnte die Erstaufführung im Festspielhaus zu Bayreuth, für das er es geschaffen, noch schauen und mit ihr das Morgenrot des helleuchtenden Tages, den er für die deutsche Kunst erträumt hatte. Den vollen Sonnenglanz dieses Tages sollte er allerdings nicht mehr erleben; aber es durfte ihm genügen, den Stil für die Wiedergabe seiner Werke festgestellt zu haben. Seine Aufgabe war erfüllt. Am 13. Februar 1883 starb der große Meister im Palazzo Vendramin in Venedig; im Garten seiner Villa „Wahnfried" in Bayreuth fanden seine irdischen Überreste die letzte Friedensstätte. Dort harrt der größte dramatische Komponist des 19. Jahrhunderts, der mit seinem Gesamtkunstwerk, dem „Wort-Ton-Drama", eine hohe poetische Sendung glänzend erfüllt hat, der geniale Dichter und Denker der Auferstehung entgegen. W.

Wagners Parsifal und seine Bedeutung für unsere Zeit

Von Prof. Dr. Wilhelm Scherer-Regensburg

Wie tritt Parsifal hin vor unsere Zeit?

Er verkündet laut die Unzulänglichkeit des Pessimismus, der Verneinung des Lebens, er verwirft das Suchen der Erlösung in ewiger Nacht. Wagner hat es selbst empfunden dieses Suchen. Eine Zeitlang davon geblendet, hat sich sein Auge zum wahren Erlöser erhoben; und macht er diesen auch dienstbar seiner Kunst: die Symbolik, die er dessen Lehre gab, läßt deutlich den Kern der Wahrheit erkennen. Es ist der Erlöser, der sich hingibt im göttlichen Liebesopfer für die Schuld, die nimmer Menschenwerk zu sühnen vermag. Es ist der Erlöser, der am Kreuze den Tod und die Vernichtung besiegt, der allein die wahre Erlösung bringt.

Damit hat also Wagner nicht Christus etwa nur an Buddhas Stelle gesetzt oder ein geplantes musikalisch-dramatisches Werk „Buddha“ „im Sinne des uns näheren christlichen Gedankens“ ausgeführt (Wagners Lebensbericht, Ausg. Hannover, S. 60), er hat den Buddhismus vielmehr dauernd in seinem Wesen besiegt und die Welt auf das Kreuz hingewiesen als das Sinnbild aller Erlösung, als die Quelle aller inneren Kraft, die im Buddhismus versagt, die aber im Christentum durch höhere Gnade die niederen Triebe überwindet, zur Verneinung des niederen Willens führt, um in höherer Unsterblichkeit die Frucht der Entsagung zu genießen durch die Kraft des Blutes, das vom Kreuze sich ergießt in der Menschen Herz.

Und noch mehr: Christi Erlösung ist mit dem Karfreitagsopfer noch nicht vollendet; sie kann durch Menschenschuld vereitelt werden. Sie bedarf der Buße und des Bekenntnisses der Schuld seitens der Menschen. Sie bedient sich aber der Vermittlung durch Organe. Freilich schließt Wagner das Priestertum aus. Aber er fordert reine, unentweihte Hände, um den heiligen Gral zu tragen, reine Hände, um den heiligen Speer zu erfassen, und von lauteren Knabenlippen muß das entzückende Lied erschallen, welches das Geheimnis der Wesensverwandlung ankündigt:

> „Nehmet hin mein Blut um uns'rer Liebe willen,
> Nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenket.
> Wein und Brot des letzten Mahles wandelt' einst der Herr des Grales,
> Durch des Mitleids Liebesmacht in das Blut, das er vergoß,
> In den Leib, den dar er bracht'.“

Und von ihm als der Opfergabe schöpfen die Jünglinge Labung des Lebens, die Gralsritter unbesiegliche Stärke, Bruderliebe, Lebensmut und beharrliche Treue, um

> „fest in Müh'n zu wirken des Heilands Werke, um
> brüdertreu zu kämpfen mit seligem Mute
> Selig im Glauben, selig in Liebe.“

Und ist nicht Parsifal selbst der Mittler, durch Mitleid wissend der reine Tor, den Gott sich erkor, um diese Erlösung, d. h. die Vollendung der Erlösung, dem Erlöser selbst zu bringen? —

Aber damit ist Parsifals Bedeutung für unsere Zeit noch nicht erschöpft.

In das Heiligtum der Kunst ist unheiliger Geist eingedrungen. Eine neue Moral hat sich der Bühnendarstellung bemächtigt. Die „Umwertung aller Werte“ hat bereits bedenkliche Fortschritte gemacht. Es wird offen ausgesprochen, daß die Sünde zur Lebenswahrheit gehöre und deshalb vor aller Augen sich entschleiern solle.

Wie ganz anders klingt doch Wagners Wort vom wahren Ideal der Kunst. Er spricht (im Aufsatz Religion und Kunst) vom Verfall der Menschheit, der herbeigeführt

sei durch den Verfall der wahren Religion; aber die gleiche Ursache erkennt er an für den Verfall der Kunst. Es kann aber dieser Verfall nicht aufgehalten werden, als durch sittliche Regeneration; denn nur auf dem Boden wahrer Sittlichkeit kann die Kunst gedeihen; aber Sittlichkeit ist nicht möglich ohne die Lehren und Kräfte der Religion. Und hat Wagner auch in unrichtiger Auffassung Schopenhauers dieses Ideal in der Verwirklichung von dessen religiösen Begriffen gesucht: in Wahrheit sehen wir sein Bestreben ausmünden in christliche Gedanken. Nicht auf dem Boden des Materialismus oder des im Gegensatz zu Christus gedachten Judentums kann diese wahre Religion gedeihen, sondern sie entkeimt der mitleidsvollen, bis zur Brechung der Sinnlichkeit wie des Eigenwillens sich betätigenden Liebe, aus welcher die Erlösungstat Christi entsprungen ist, in der Glaube und Liebe und Hoffnung eingeschlossen sind. Manche Biographen sehen zwar in dieser Lehre Wagners einen Bruch mit dem wirklichen Leben (Kapp), oder Parsifal gilt ihnen als „Hinterweltler“ im Sinne Nietzsches (Schmitz); aber damit ist die Tatsache nicht widerlegt, daß der größte Musikheros des 19. Jahrhunderts nach langem



Phot. Ramme & Ulrich, Hofphot., Bayreuth

Dekoration zum ersten und dritten Akt des Parsifal: Der Gralstempel

Irren und vergeblichen Proben in der christlichen Religion die einzige Rettung für Kunst und Menschheit erblickt, daß er diesem Gedanken sein letztes großes Werk, sein Vermächtnis an die Kunst geweiht hat.

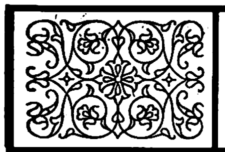
Und es ist nicht allein der sittliche Kern des Christentums mit der hoheitsvollen Gestalt des Welterlösers am Kreuz, den Wagner mit seinem Parsifal in die Hallen der Kunst zurückführen will: Wagner erblickt auch in der christlichen Religion das höchste Palladium, die höchste Idee der Schönheit, zu der alle wahre Kunst zuletzt emporklimmen, von der sie einen Abglanz tragen muß, um des Namens der Kunst würdig zu sein. Auch von diesem Standpunkte aus erkennt Wagner den Buddhismus als minderwertig gegenüber dem Christentum, weil in ersterem die Kunst „nie zur Erklärung der Mythen herantreten durfte“. Er führt die Abnahme der ideal schaffenden Kraft der Kunst auf die Vermeidung religiöser Motive zurück (Wagner, Gesammelte Schriften, „Religion und Kunst“, Bd. X, S. 220). Die Kunst ist ihm mit Schopenhauer die höchste religiöse Offenbarung, weil sie über die wirkliche Natur hinaus das ideale Bild zeigt. „Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage

des religiösen Symbols einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag.“ Erst wenn das Kunstwerk der religiösen Lebensübung das Gleichnis des Göttlichen entnimmt, vermag es das Göttliche dem Leben wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus zuzuführen. Insofern nennt Wagner das Christentum mit Schiller die Darstellung schöner Sittlichkeit, „die einzige ästhetische Religion“ (S. 258). Anderswo bezeichnet er die Musik als die Kunst, welche das eigenste Wesen des Christentums mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart.

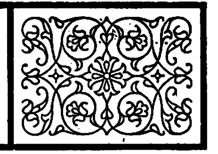
Im Parsifal aber verbindet sich das ethische und ästhetische Ideal des Christentums mit dem Glauben an eine höhere Wirklichkeit. Die Aufhebung des kantischen Imperativs, wie sie Schiller im Christentum preist, ist für Wagner nicht zugleich Aufhebung sittlicher Verantwortung, vor der vielmehr Amfortas wie Kundry und zuletzt Parsifal in Reue niedersinkt. Und stellt die Kunst dar, was sein soll, die Musik aber, was ist, so zeigt Parsifal mit der Erlösung wahrer Kunst aus unwürdigen Fesseln die Erlösungsbedürftigkeit der ganzen Menschheit, ihr Sehnen, ihr Hoffen und Glauben im Ton und Gesang; „das edelste Erbe der christlichen Kirche“, „die alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion“ (a. a. O. S. 250).

Es ist somit ein eigenartiger Gegensatz und Gleichklang zwischen den beiden Titanen, deren Gedächtnis das heurige Jahr uns wachruft. Als Napoleons Stern niedersank, stieg Wagners Gestirn empor. Napoleon kehrte nach schwerster Lebenstäuschung zum Gekreuzigten zurück, und der Glaube ward ihm mehr als zum bloßen Symbol seiner Wahrheit. Wagner kehrte Christus den Rücken, als die Täuschungen des Lebens ihm den Willen zur Verneinung niederbeugten. Aber das Verlangen der Kunst nach höchster Schönheit zog ihn wieder hin zu deren einzigen Quelle, und mit ihm fühlte er den unstillbaren Trieb der Seele wachsen nach bleibendem, nach unendlichem Glück, das über die Vergänglichkeit hinaushebt. Wagner hat selbst den Parsifal als „Bühnenweihfestspiel“ bezeichnet. Möge dieses jetzt Einzug halten auf allen Bühnen und die reine Weihe höheren Lebens mit sich bringen! So wird das Erbe Wagners ein bleibender Markstein der Kunst sein, aber auch ein Hinweis auf die göttlichen Kräfte, die in der christlichen Religion schlummern, ein Heilruf für die Welt, nicht im Diesseits aufzugehen, sondern mit sehnendem Auge hinüberzuschauen nach dem unsterblichen Glück und emporzublicken zum Kreuz des Karfreitags, wo die Quelle reinen Adels, höchster sittlicher Kraft, höchster Schönheit sprudelt im Blute des Welterlösers. Mit Recht freut sich darum nicht bloß die Musikwelt, sondern auch jeder Vertreter des christlichen Gedankens am Ehrentage Richard Wagners, welch letzterer uns, ihm selbst wohl unbewußt, eine Apologie geschaffen hat, wie sie unwiderleglich ist, weil aus dem tiefsten Erleben des Menschenherzens stammend, das Elend, aber auch die Hoffnung im Lebensringen des nach Erlösung seufzenden Geschlechts verkündend. Mit Recht freuen wir uns, daß gerade im katholischen Bayern ein solcher Genius zur höchsten Entfaltung sich beschwingt hat. Und es ist ein schönes Zusammentreffen der Umstände, daß, wie einst der achtzehnjährige König Ludwig II. von seinem Regierungsantritt an durch seine Huld ihn emporgehoben, so gleichfalls ein erlauchter Fürst, Albert von Thurn und Taxis, der ebenfalls mit achtzehn Jahren zur Regierung gelangte, jetzt nach fünfundzwanzigjähriger Förderung wahrer Kunst und hoher Taten zum Abschluß dieses segensreichen Zeitraums dem Andenken des Dichterkomponisten das Denkmal in der Walhalla weiht. Es wird zugleich ein bedeutsames Denkmal für den Zeitgeist des Jahrhunderts sein, wie er sich aufbäumt im Titanenstolz gegen die granitnen Felsen der Wahrheit, wie er aber zu sich selbst wieder zurückkehrt im unstillbaren Drang, der nur am Fuße des Kreuzes Erlösung findet.



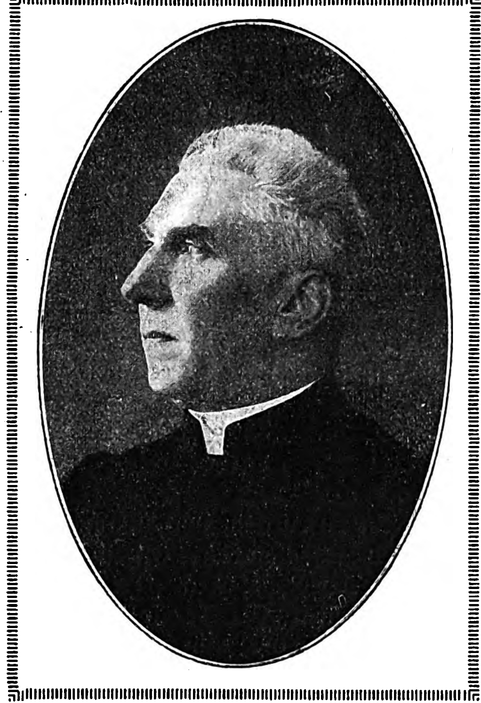


Domkapitular Carl Cohen



Zum 25jährigen Jubiläum als Diözesanpräses

Der Cäcilienverein in der Erzdiözese Köln beging am 15. Mai d. J. einen für ihn denkwürdigen Tag. Domkapitular Msgr. Carl Cohen blickte an diesem Tage zurück auf eine 25jährige Wirksamkeit als Präses des Diözesan-Cäcilienvereins und Leiter der davon ausgehenden kirchenmusikalischen Bestrebungen in den zahlreichen Pfarreien des ausgedehnten Sprengels. Ihm gereicht dieser Rückblick zu hoher Genugtuung, den Mitgliedern des Vereins zu großer Freude. — Nachdem der im Jahre 1868 in Bamberg durch Franz Witt gegründete Allgemeine Deutsche Cäcilienverein gleich anfangs in der Kölner Erzdiözese festen Fuß gefaßt und durch Friedrich Koenen, den hochverdienten Domkapellmeister, in kurzer Zeit sich zu ansehnlicher Blüte entfaltet hatte, übernahm Cohen nach dem Hingange des Letzteren pietätvoll dessen Erbe und pflegte es mit gleichem Eifer und gleich sachkundigem Verständnisse. — Die Wertschätzung der *musica sacra,* als der hoheitsvollen, gewissenhaften Dienerin des Heiligtums, gewann Cohen wie sein Vorgänger durch einen längeren Aufenthalt in Regensburg, wo seit Kanonikus Proskes Tagen das kirchenmusikalische Leben kräftig pulsierte und in der 1874 dort errichteten Kirchenmusikschule einen dauernden Stützpunkt erhalten hatte. Im Jahre 1875 zum Priester geweiht wurde er Schüler und danach Lehrer an dieser Anstalt und trat damit zu den hervorragendsten Vertretern der Reformbewegung auf dem kirchenmusikalischen Gebiete, F. X. Haberl, Michael Haller u. a. in nähere nachhaltig anregende Beziehung. Unter deren Einfluß schloß er sich der cäcilianischen Idee an und wurde ein begeisterter Anhänger der damit gegebenen Grundsätze. Sie blieb ihm darum auch Herzenssache, als er in seine Heimatdiözese zurückberufen, daselbst mit der doppelten Stellung der Domchorleitung und der des Cäcilienvereins betraut wurde. — In letzterer Hinsicht gab es, obwohl vieles schon geschehen, noch immer genug zu tun. Ein weites Feld der Arbeit lag vor ihm. Pfarrchöre mußten neu gegründet, ältere, die zurückgegangen, neu belebt werden. Überall mußte eingegriffen werden; hier um die genaue Beachtung der liturgischen Vorschriften einzuschärfen, dort, um den vielverkannten altehrwürdigen Choral in seiner Vorzugsstellung beim Gottesdienste zu hüten und zu bewahren, dann wieder, um eine minderwertige Musik aus den Repertoiren zu entfernen und an deren Stelle den Chören je nach ihrer Leistungsfähigkeit die alten Meister oder nach ihnen gerichtete, ernst und andächtig gestimmte neuere Kompositionen zu empfehlen, endlich auch um dem deutschen Kirchenliede und seiner Verwendung im außerliturgischen Gottesdienst das Wort zureden.



Für alles das setzte Cohen seine ganze Kraft ein und förderte es in unermüdlicher Ausdauer. Er tat es in Wort und Schrift, mit eindringlicher Belehrung und praktischer Anleitung, immer mit schonender Kritik. Er tat es auf den jährlichen allgemeinen Vereinsversammlungen, bei gelegentlichen Besuchen der Bezirks- und Pfarrvereine, und wo immer seine Hilfe in Anspruch genommen wurde. Zudem gab er mit seinem eigenen Chore durch vollendete Ausführung der liturgischen Gesänge von der hohen Warte der Domkirche aus das vorbildliche ermunternde Beispiel. — Was Cohens Bemühungen um die Kirchenmusik noch besonders stützte, war seine anderweitige amtliche Beschäftigung. Als Professor am Priesterseminar war ihm Gelegenheit gegeben, dem Nachwuchs des Klerus das Verständnis der cäcilianischen Grundsätze zu erschließen und die Freude an der heiligen Sache zu erwecken. In seiner Eigenschaft als Vorsitzender der Prüfungskommission am Aachener Gregoriushause ließ er es sich angelegen sein, den Absolventen die sorgfältigste Ausübung der gottesdienstlichen Musik ans Herz zu legen und die Notwendigkeit der eigenen Fortbildung zu betonen. Überdies wies er als Lehrer einer für Liturgie und Kirchenmusik am Kölner Konservatorium eingerichteten Klasse den von dort in den kirchlichen Dienst übergehenden Schülern den Weg, den sie zu wandeln hätten, um in Gesangesleitung und Orgelspiel den Anforderungen ihres Berufes zu entsprechen. Der Erfolg solcher Tätigkeit blieb nicht aus: der Cäcilienverein kam höher hinauf und verbreitet jetzt seinen Segen bis in die kleinste Dorfkirche. — Anerkennung für sein Wirken hat Cohen gefunden an hoher und höchster Stelle. Se. Heiligkeit Papst Pius X. ernannte ihn zu seinem Geheimkämmerer und Se. Eminenz Kardinal Fischer verlieh ihm eine Domherrnstelle, auf die er im Jahre 1908 installiert wurde. Dem also Geehrten möge es beschieden sein, noch viele Jahre dem Vereine vorzustehen und dessen Zwecke, namentlich auch durch das von ihm redigierte Vereinsorgan „Gregoriusblatt", wie bisher erfolgreich zu vertreten. — Das ist der Wunsch aller Freunde der *musica sacra* in und außer der Erzdiözese, dem sich besonders herzlich die Redaktion der „*Musica sacra*" anschließt. (Gregoriusbote 1913, 5.)

Neue Forschungsergebnisse in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts

Hatte die erste Zeit der Mehrstimmigkeit hauptsächlich darauf ihre Kraft verwendet, der Inspiration des Augenblicks und einer gewissen Kunstfertigkeit folgend, über einen *Cantus firmus* einen Kontrapunkt zu improvisieren *(cantus supra librum)*, so verschwinden im 14. Jahrhundert diese planlosen Versuche immer mehr und machen einer solideren, schriftlich fixierten Setzweise Platz *(res facta)*. Die Arbeiten der Niederländischen Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, denen sich ebenbürtig, zum Teil sogar führend, die um Dunstable († 1453) sich gruppierenden Englischen Meister anschließen, umspannen sowohl das weltliche wie das geistliche Gebiet: Messen, Motetten, Chansons wechseln in bunter Reihenfolge; das einigende Band aber, das alle umschlingt und ihnen den Stempel einer spezifisch sich nicht unterscheidenden Kunst aufdrückt, ist der *Cantus firmus*. Unter den kirchlichen Gesängen ist es vor allem die Messe mit ihren einzelnen Teilen, welche für die Zukunft die Domäne der Komponisten wird und herrliche Schöpfungen hervorruft, so daß schon 1539 die Vorrede einer bei Grapheus in Nürnberg erschienenen Messensammlung stolz sagen konnte: *qui missas veterum musicorum non norit, veram musicam ignorat.* Der *Cantus firmus* oder Tenor, den man der Messe zugrunde legte, und nachdem man dieselben auch meistens benannte (z. B. *„Iste confessor"*), wurde in erster Linie dem gregorianischen Gesange entnommen, bald jedoch griffen die Tonsetzer auch auf das weltliche Lied über; die Namen hiefür nehmen sich dann allerdings in der neuen Umgebung fremdartig genug aus, und Titelüberschriften wie: *„Adieu mes amours", „Baisez moi", „Fortuna desperata"* klingen wenig kirchlich. Das bekannteste und geradezu klassische Beispiel hiefür bietet das Volkslied *„L'homme armé"*, über dessen Melodie als Tenor fast sämtliche Niederländische Meister eine Messe geschrieben haben.

Wurden nun die Kompositionen dieser Periode vokal oder instrumental ausgeführt? Fast alle Forscher waren bisher in der Meinung einig, daß die Musik bis zum 16. Jahrhundert überwiegend Gesangmusik gewesen sei. Prof. Riemann, Leipzig, wagte zuerst an dieser Schulansicht zu rütteln, und nunmehr hat sein Kollege Dr. Schering in seinen stilkritischen Studien „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento" (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1) und besonders in seiner soeben erschienenen, Aufsehen erregenden Schrift „Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (Leipzig 1912) eine Theorie aufgestellt, die eine ganze Umwälzung unserer musikalischen Anschauungen über die vorpalestrinensische Periode herbeizuführen geeignet ist. Ich erinnere an die Textfrage, die in der Editionstechnik des 14.—16. Jahrhunderts soviel Probleme bot, daß schon Fr. X. Haberl in seiner Dufay-Studie (Leipzig 1885) ernstliche Zweifel in die bisherige Editionspraxis setzte. Ist die Theorie Scherings einmal hinreichend fundiert, dann wird sich „eine erdrückende Fülle neuer Musik für Gesang und Instrumente herauslösen aus dem unterschiedslosen Chaos mehrstimmiger Kompositionen, die bisher unter der Marke ‚a cappella-Musik' gingen".

Schering stellt Kriterien auf, deren Zutreffen mit großer Wahrscheinlichkeit (unter Umständen mit Sicherheit) die einzelnen Stimmen in Tonstücken des 14.—16. Jahrhunderts als Instrumentalstimmen auffassen lassen. Die Niederländische Messe im Zeitalter des Josquin erklärt er als Messe mit Instrumenten, speziell als „Orgelmesse".

Der *Cantus firmus* wurde vom einstimmigen Sängerchor vorgetragen — hie und da von Solosängern ergänzt —, die übrigen (zunächst meist drei Stimmen) fielen der Orgel oder Instrumenten (Trompeten, Posaunen, Sackebuti, Pfeifen usw.) anheim. Nichtsdestoweniger konnten ganze Messen von Instrumenten allein ausgeführt werden, wofür ebenfalls Zeugnisse vorliegen. In dieser Interpretation tritt also der *Cantus firmus* nicht zurück, sondern glänzend hervor, er ist der Mittelpunkt, um den sich die Begleitung bewegt. Damit eröffnen sich natürlich ganz neue Gesichtspunkte für die Beurteilung der

Zeit und ihrer Kunstanschauungen, und an Stelle der Verwunderung über gewisse unnatürliche, ja kunstwidrige, ungesangliche Dinge tritt jetzt Bewunderung über eine durchaus natürliche, edle und eigenartige Kunst. Ja, der Forscher geht so weit, daß er sogar noch manche Messe der palestrinensischen Periode (z. B. Palestrinas *„Aspice Domine"*, *„Ut re mi fa sol la"*, das *Sanctus* aus der *Missa Papae Marcelli*) als Orgelmesse in Anspruch nimmt und die Ansicht vertritt, daß das Auftreten des *a cappella*-Stils noch nicht notwendig auch *a cappella*-Ausführung (im strengsten Sinne) einschließt. Meine Bedenken gegen diese letzteren Anschauungen, die ich dem gelehrten Verfasser aussprach, hofft derselbe, wie er mir mitteilt, in seiner nächsten Publikation wirksam zerstreuen zu können.

Auch die Motetten der Niederländer fallen unter diese Gesichtspunkte. Sie scheinen geradezu die Vertreter der reinen Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert gewesen zu sein; denn neben Motetten mit gesungenem *Cantus firmus* stehen ebenso viele, in denen dieser sich jeder Gesangausführung entzieht (meistens auch textlos ist). Der häufig untergelegte Text ist keineswegs überall als gesungen zu denken, sondern diente den Instrumentisten bezw. dem Orgelspieler beim Intavolieren als Orientierung. Es bedürfen somit die bisherigen Anschauungen über die angeblich phänomenale Leistungsfähigkeit der alten Sänger einer gründlichen Korrektur.

So besitzen wir in Scherings scharfsinnigen Forschungen eine neue und befriedigende Theorie, bei der allerdings der Zukunft die nicht leichte Aufgabe zufallen wird, die Grenzlinien genau abzustecken.

Karl Weinmann

Scheu vor dem Originellen

„Gewohnheit ist ein eisernes Hemd. Das zeigt sich auch in der Beurteilung der kirchlichen Kunst unserer Tage... Unser Volk kann leider nichts Eigenartiges und Originelles mehr vertragen. Ein süßes Gesicht mit sentimentalem Augenaufschlag, konventionelle Formen in Haltung und Faltengebung leisten dem ästhetischen Bedürfnis der meisten Genüge. Kunstanstalten sorgen dafür, daß diese alten, wässerigen Melodien wie auf einer Drehorgel immer wieder abgeleiert werden in Gips und Holz, in Kunststein und Tonmasse. Die wahre, edle, originelle Kunst muß trauernd ihr Haupt verhüllen und hungernd und bettelnd durchs Land ziehen. Kirchen werden gebaut, die einander gleichen wie Zwillingsgeschwister, ornamentale Zierformen werden aus Musterbüchern herübergenommen, die man vor tausend Jahren schon erfunden hatte... Und wagt es einmal ein mutiger Künstler, statt eines nichtssagenden Gesichtes den Charakter eines Heiligen, sagen wir z. B. des heiligen Paulus, auszudrücken, gleich ist sein Bild nicht mehr fromm und erbaulich. In der Kirchenmusik ist es ebenso. Man hat bis zum Überdruß die alten Klassiker nachgeahmt und das Charakteristische, das sie an sich hatten, durch so viele kleine und kleinste ästhetische Regeln und Regelchen abgerieben und ausgelaugt, daß nichts mehr übrig blieb als laues Wasser... Seien wir auch auf dem Gebiete der christlichen Kunst von der wahrhaft christlichen Weitherzigkeit beseelt. Warum muß denn immer gerade das Alte gut sein und gerade immer das Neue schlecht? Freuen wir uns vielmehr, wenn ernste Künstler von starkem Wollen und bedeutender Gestaltungskraft den Versuch machen, die christliche Kunst aus den Fesseln der Konvention und geistloser Nachahmung zu erlösen. Urteilen wir nicht hart, wenn dieser oder jener Versuch vielleicht nicht recht gelang. Eine neue, große Kunst braucht zu ihrer Entwicklung Zeit, und zwar um so mehr, je Höheres sie erstrebt."

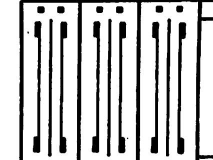
Diese Worte sind ein Auszug aus P. Joseph Kreitmaiers S. J. Aufsatz: „Die Ausstellung für kirchliche Kunst beim Eucharistischen Kongreß zu Wien" in den „Stimmen aus Maria-Laach", 1913, Heft 2. P. Kreitmaier ist Schriftsteller, Maler und Musiker. Die angeführten Stellen lassen denn auch die letztgenannte Eigenschaft durchblicken. Sie schienen mir mitteilens- und beherzigenswert. Die Anwendung auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse ist leicht zu machen, oder vielmehr, ist im Zitat selbst schon gemacht; ich möchte nur beifügen, daß mir bei Mitteilung dieser Lesefrucht kein Vorkommnis der jüngsten Zeit vorschwebt.

Ludwig Bonvin S. J.

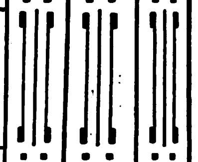
Die Redaktion gewährt vorliegenden Ausführungen gerne Aufnahme, bemerkt aber hiezu, daß es *in praxi* ganz darauf ankommen wird, wie dieses „Originelle" beschaffen ist. Wenn es sich — um bei dem vom Verfasser angeführten Gebiete der Malerei zu bleiben — auf der hyperrealistischen Linie mancher Heiligenbilder z. B. von Uhde bewegt, die einer frommen, zartfühlenden christlichen Auffassung geradezu Hohn sprechen, dann wird wohl kaum mehr von „edler" Kunst die Rede sein können. In der Kirchenmusik ist es ebenso. (Auf P. Kreitmeiers weitere Ausführungen im soeben erschienenen VI. Heft der Stimmen aus Maria Laach „Kirchenmusikalische Fragen der Gegenwart" werden wir gelegentlich zurückkommen.)

Die Red.





Musikalische Rundschau



Am 4. und 5. Juni wird in **Turin** der 11. Italienische Nationalkongreß stattfinden, der zugleich mit die Interessen des Italienischen Cäcilienvereines (Generalpräses P. Angelo de Santi) vertritt. Von den 10 Themen interessieren uns besonders Nr. 3: Über den spezifischen Charakter der Kirchenmusik (Angelo Nasoni), Nr. 4: Alte und moderne Polyphonie und Nr. 5: Das Groteske in der Kirchenmusik (Giovanni Tebaldini). Es wäre interessant, die Ergebnisse dieser Besprechungen kurz kennen zu lernen; sie betreffen aktuelle Fragen auch der Kirchenmusik in Deutschland.

Der Vorsitzende des Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes, Professor Hans Wagner, Musiklehrer an der Lehrerbildungsanstalt zu **Wien**, hat aus ehemaligen Schülern (50 an der Zahl) einen *a cappella*-Chor gegründet, offenbar nach dem Muster des Prager und des Mährischen Lehrergesangvereins (Madrigalchor). Das Einstudieren erfolgt aus Partituren, der Vortrag geschieht frei aus dem Gedächtnisse.

Der Verein der Musiklehrerinnen zu **Wien** feierte sein 25jähriges Jubiläum. Er sorgt auch mit Erfolg für die Sicherung der wirtschaftlichen Lage und verfügt über eine Musikbibliothek von über 3000 Nummern.

Die Teilnahme am Kaiserwettsingen in **Frankfurt a. M.**, das mit dem Siege des Berliner Lehrergesangvereins endete, war größer denn je. Es nahmen über 40 Vereine teil, die in fünf Gruppen eingeteilt waren. Welche Geldopfer müssen von den einzelnen Vereinen gebracht werden. Frankfurt ist an sich eine teure Stadt; erst recht in diesen Festtagen, spricht man doch davon, daß an 100000 Sänger aus der Nachbarschaft sich zum Wettstreite eingefunden hätten. In der Fachpresse wird viel für und wider die Sache geredet und geschrieben. Eines ist sicher: die Geister werden mächtig geweckt, der Ehrgeiz aufgestachelt, die Kräfte gemessen. Andrerseits spielt der liebe Zufall nicht selten eine heimtückische Rolle.

Die **Schweiz** hat einen echt poetischen Plan gefaßt: In der alten Musikstadt Zürich, in der vor hundert Jahren die Idee der Schweizerischen Musikfeste besonders festen Fuß gefaßt hatte, beabsichtigt man, die Schlußszene aus den Meistersingern zum Andenken von Richard Wagner unter freiem Himmel aufzuführen (annähernd tausend Mitwirkende). Ort: der Dolderpark. Wir denken noch der herrlichen Aufführung dieser Szene auf dem Sängerfeste in Nürnberg 1912.

Zu der Frage S. 111 in der „*Musica sacra*": „Wo haben von katholischen Kirchenchören Tinelfeiern stattgefunden", erhalten wir aus Graz folgende Mitteilung: Der St. Joseph-Kirchenchor (30 Knaben, 20 Herren) in **Graz** hat unter Leitung von P. M. Horn im landschaftlichen Rittersaale in Graz Ende Januar den „Sonnengesang" mit verstärktem Personal (zirka 90 Mitwirkende) als Gedächtnisfeier für den großen Meister aufgeführt — neben einer Partie aus „Paulus" von Mendelssohn — dann Kammermusik von Beethoven, Haydn, Mozart.

In **Heidelberg** findet vom 22.—25. Juni 1913 ein großes Bach-Reger-Musikfest statt mit vier Konzerten in der Stadthalle und zwei Konzerten für Kammermusik, Orgel, Klavier, Gesang. Leitung: Dr. Max Reger und Dr. Philipp Wolfrum. Mitwirkende: Chor: Bachverein, Akademischer Gesangverein, ein Knabenchor. Orchester: Das durch einheimische Instrumentalisten und eine der benachbarten Hofkapellen verstärkte städtische Orchester sowie hervorragende Solisten.

Vom 7.—9. April veranstaltete die Oratorien-Gesellschaft von **Baltimore** ein großes Musikfest unter der Direktion von Joseph Pache und der Mitwirkung der vereinigten Sänger von Baltimore, Md. (Männerchor), des berühmten Womens Philharmonic Chorus, und namhafter Solisten. Zur Aufführung gelangte: Händels Messias, Tschaikowskys Fünfte, Beethovens Klavier-Konzert Nr. 5, Melarmets Columbus-Kantate. Den Höhepunkt bildete Nowowiejskis „*Quo Vadis*", welches einen überwältigenden Eindruck machte.

Die „Gregorianische Rundschau" ist in einer neuen Zeitschrift aufgegangen: **„Musica Divina"**, Monatschrift für Kirchenmusik. Herausgegeben von der *Schola Austriaca* unter Oberleitung von Abt Alban Schachleiter O. S. B. (Verlag der Universal-Edition Wien I, Reichsratstraße 9). Wir wünschen der Redaktion herzlichst eine recht glückliche Ausführung dessen, was sie in ihrem reichhaltigen Programm verspricht: *Ad maiorem Dei gloriam!*

Betreffs „Erbauung von **Orgelgehäusen**" hat die Kgl. Regierung von Niederbayern (Kammer des Innern) soeben an die sämtlichen Distriktsverwaltungsbehörden des Regierungsbezirkes einen zeitgemäßen Erlaß herausgegeben, der die Beachtung der weitesten kirchenmusikalischen Kreise verdient. Derselbe lautet:

Für die Genehmigung neuer Orgeln kommen vielfach mangelhafte Vorlagen an die Regierung, wodurch sich unliebsame Verzögerung einstellt. Besonders die Orgelgehäuse geben oftmals Anlaß, ein Gesuch nicht zu genehmigen, weil entweder die Zeichnung nicht entspricht, oder weil aus den Vorlagen nicht ersichtlich ist, ob die vorgelegte Zeichnung zur Architektur und zur übrigen inneren Einrichtung der Kirche paßt.

Es muß als ein Irrtum bezeichnet werden, wie vielfach zum Ausdruck kommt, daß Orgelgehäuse in Kirchen untergeordnete Bedeutung haben. Die Orgel hat in den Kirchen stets auch durch ihre äußere Erscheinung Beachtung gefunden. Zurückgehend bis in die gotische Zeit haben wir jetzt noch herrliche Zeugen; besonders die Barock- und Rokokozeit hat sich mit Vorliebe der Orgel als eines Hauptschmuckes der Kirche bedient.

Selbst in kleinen Filialkirchen dieser Zeit finden sich Orgelgehäuse von einfachen aber sehr gefälligen Formen.

Es ist auch durchaus nicht nötig, einen großen Aufwand im Gehäuse zu treiben, der etwa wegen Mangel an Mitteln die Güte des Werkes beeinträchtigen könnte; immerhin darf aber darauf hingewiesen werden, daß vielfach die Orgelwerke zu groß im Verhältnis zu den Raumverhältnissen der Kirche gewählt werden.

Bei der Wahl und der Projektierung von Orgelgehäusen kann von zwei Gesichtspunkten ausgegangen werden. Wo nur immer möglich, sollen schöne alte Gehäuse beibehalten oder im gleichen Sinne ergänzt oder vergrößert werden. Zusammengehend mit diesem Grundsatz wäre, das neue Gehäuse, soferne das alte ganz unbrauchbar in Form und Zustand wäre, dem Stile der Kirche oder der übrigen Einrichtung anzupassen.

Besonders da, wo verschiedene Stilarten vertreten sind, empfiehlt es sich, die sog. historischen Stilarten zu verlassen und das Gehäuse in neuheitlichen Formen herzustellen, die aber zum Ganzen in gutem Einklang stehen.

Eine sehr gute Wirkung erzielt man dadurch, daß man die Prospektpfeifen recht zur Geltung bringt und sie nur mit Bändern aus Metall oder Holz sowie mit kräftigen Zierlisenen zusammenhält, ein Schmucksystem, das schon an den Orgeln der Entstehungszeit sich findet. Größere Orgelbaufirmen haben in dieser Art sehr schöne Lösungen gebracht, auch bietet sie für kleinere keine Schwierigkeit.

Um beurteilen zu können, welches Gehäuse im gegebenen Falle das geeignetste ist und ob eine vorgelegte Zeichnung den oben angeführten Grundsätzen entspricht, wird den Pfarrämtern der Rat erteilt, der Vorlage für eine neue Orgel die Photographie der alten Orgel und tunlichst der ganzen Orgelempore anzufügen, sodann Innenansichten der Kirche, aus welchen die Stilart der übrigen Kircheneinrichtungsgegenstände ersichtlich ist. Die Orgelbaufirma, welche für die neue Orgel in Aussicht genommen ist, wird jedenfalls bereit sein, diese Photographien beizugeben.

Bei dem Entwurf für die Orgelgehäuse können besondere Wünsche des Pfarramtes über die Holzart, die malerische Behandlung, reichere oder einfachere Ausgestaltung wohl berücksichtigt werden.

Die Richard-Wagner-Feier in Regensburg

(Bericht des Regensburger Anzeiger)

Mit einer glänzenden Festvorstellung im Stadttheater „Die Meistersinger von Nürnberg" wurde die Richard-Wagner-Feier eingeleitet; die Künstler des Kgl. Hoftheaters in München, die mit einem Extrazug mit anderen auswärtigen Festgästen gekommen waren — Sänger, Chor und Orchester — gaben das Beste, was sie geben konnten, um den unvergänglichen Meister zu ehren. Die Vorstellung dauerte von 1/4 4 Uhr nachmittags bis 9 Uhr abends. Daran reihte sich ein Richard-Wagner-Konzert im Wittelsbacher-Park, trefflich ausgeführt von der Kapelle des 11. Infanterie-Regiments. Das war der Auftakt zum Hauptfeste am 29. Mai.

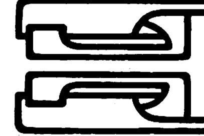
An einem wunderbar sonnigen Spätmaientag hat der große Bayreuther Meister Richard Wagner seinen Einzug in die Walhalla gehalten. Einem vom vorhergehenden Gewittertag noch vertränten Morgen war ein Vormittag gefolgt, wie er so leuchtend nur für den Festtag des Meisters geschaffen werden konnte. Über den Bergen des Bayerischen Vorwaldes hing in azurner Bläue der Himmel und die Sonne sandte ihre Strahlen hernieder, die sich an dem gleißenden Weiß der Walhalla brachen, die schöner und erhabener denn je sich aus dem grünen Schmuck der Wälder herausreckte und -streckte. Die Natur hatte alles getan, um dem Festtage ein Gepräge zu verleihen, wie es dem Geiste Wagners, der heute wieder lebendig unter uns geworden, geziemt. Und neben der Natur waren die Menschen auf ihre Art tätig, der Größe und der Bedeutung des Tages gerecht zu werden. Schon in früher Morgenstunde war Bewegung in den Kindern aller Schulen, die heute frei hatten, um Spalier zu bilden in den Straßen, die Prinz Rupprecht passieren wird. Die Mädchen in weißen Kleidern mit Schärpen in den bayerischen Farben, die Knaben mit Fahnen in Weiß-Blau, so hielten sie in dem Brande der Sonne tapfer aus und riefen den vielen Wagen und Automobilen unablässig und unermüdlich ihr begeistertes Hoch zu. Von der Schloßausfahrt am Peterstor aus durch die festlich geschmückten Straßen winkt und ruft es aus Hunderten von frischen Kinderkehlen den in rasender Eile vorüberfahrenden Wagen zu. Um 1/2 11 Uhr erscheint in dem Grün des Schloßparks der Wagen des Fürstenpaares von Thurn und Taxis mit seinem hohen Gaste, dem Prinzen Rupprecht. Der Prinz in großer Generalsuniform, der Fürst in dem schmucken Grün seines Regiments. Umjubelt von den Kindern und den Erwachsenen fahren die hohen Herrschaften in rascher Fahrt gegen Donaustauf und zur Walhalla, wo um 11 Uhr die Ankunft des Prinzen erfolgt. Auf dem weiten Plan östlich der Walhalla steht schon Wagen an Wagen und die Auffahrtsstraßen zu dem Tempel deutscher Ehren ist zu beiden Seiten von einer großen Menschenmenge umsäumt. Da erschallen von den Stufen der Walhalla die wuchtigen Klänge des Huldigungsmarsches, den der Meister einst seinem

königlichen Freunde Ludwig II. gewidmet hatte. In diesem Augenblicke fährt Prinz Rupprecht an der Nordseite der Walhalla vor. Dort wird ihm Professor Bleeker, der Schöpfer der Büste Richard Wagners, und andere Herren vorgestellt. Unterdessen haben wir Zeit, uns im Innern der Walhalla umzusehen. Kopf an Kopf gedrängt steht dort außerhalb eines abgesperrten Platzes eine große Anzahl illustrer Festgäste, die des Eintritts Sr. Kgl. Hoheit harren. Von der Galerie aus hat man Gelegenheit, diese Menge von durcheinander schwirrenden Menschen zu überschauen und das festliche Bild in seine Einzelheiten auseinander zu scheiden. Neben den duftenden Toiletten der Damen bewegen sich in strahlenden, farbenprächtigen Uniformen Offiziere, Räte, Professoren und Staatsbeamte, geistliche Gewänder mischen sich darunter. Die Herren des Regensburger Magistrats und des Gemeindekollegiums sind fast vollzählig erschienen. Auf der nördlichen Empore hat der Regensburger „Liederkranz" und der Damengesangverein Aufstellung genommen. Da erschallen draußen vor der Nordfront der Walhalla die gewaltigen Töne des Walhallmotivs, das den Einzug des Prinzen in den Tempel ankündigt. Sofort wird es ruhig und alle recken und strecken sich, um den Prinzen und seine Gastgeber zu sehen. Gleich darauf erscheint die hohe Gestalt des Prinzen Rupprecht unter dem hohen schweren Portal, am Arme die Fürstin von Thurn und Taxis, hinter ihnen Fürst Albert, Siegfried Wagner, die Herren des fürstlichen Hofes, der Herr Regierungspräsident, der erste Bürgermeister der Stadt Regensburg. Es kommt Ordnung in die Massen und man hat volle Muße, sich die Festgäste anzusehen. Der Prinz, das Fürstenpaar stehen im Vordergrunde der Büste gegenüber, neben ihnen die fürstlichen Hofkavaliere in militärischer Uniform, Legationsrat v. Stockhammern, Ministerialrat Dr. Winterstein, Bürgermeister Dr. Geßler mit der goldenen Amtskette angetan, unweit von ihm steht der Sohn des Meisters, Siegfried Wagner, das scharf gezeichnete Gesicht umrahmt von blondem Haar, das grau zu werden beginnt. Hinter den höchsten Herrschaften hat ein großer Damenflor Aufstellung genommen, seitlich stehen die Bürgermeister verschiedener bayerischer Städte, mit dem Zeichen ihrer Amtswürde angetan, auswärtige Deputationen, Professoren von Universitäten und Musik-Akademien, die kleidsame Tracht der Maltheserritter, der Deutschordensherrn taucht zwischen andern Uniformen auf, man sieht Hochw. Herrn Prälat Hochschulrektor Dr. Schenz, Hrn. Kirchenmusikschuldirektor Dr. Weinmann mit den Eleven seiner Schule, die die internationale Musik vertreten, den Intendanten der Münchener Hofbühne Frhrn. v. Franckenstein, mit ihm Hofkapellmeister Röhr, die Kammersänger Paul Bender, Dr. Kuhn und Wolf, die gestern von unserer Bühne herab so wunderbar das Lob des großen Meisters verkündet haben.

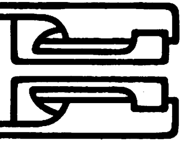
Von der nördlichen Empore herab tönt jetzt der schöne Chor: „Seid getrost, ich bin euch nah!" aus Richard Wagners „Das Liebesmahl der Apostel", der vom „Regensburger Liederkranz" in einer Anzahl von hundert Sängern gesungen, in der Akustik der Walhalla von wunderbarer Klangwirkung ist. Die Töne sind vorüber gerauscht und man hört jetzt die Stimme des Kultusministers Exzellenz v. Knilling, der Seine Kgl. Hoheit bittet, das Zeichen zum Fallen der Hülle zu geben. Prinz Rupprecht kommt der Aufforderung nach und gibt im Auftrage seines Vaters, des Regenten, das erbetene Zeichen. Die Hülle fällt und wuchtig steht der Kopf des Meisters auf der Marmorstufe, die in etwa zwei Meter Höhe rings um den Tempel herumläuft. Trotzig ist der Kopf zurückgeworfen und das Gesicht sieht mutig darein, als hätte der tote Meister noch immer mit Wirrnissen und Schicksalsschlägen zu kämpfen. Um den Fuß der Büste herum läuft eine sinnvolle Girlande von Lorbeer und goldenen Früchten. Jetzt tritt Exzellenz v. Knilling an das Rednerpult zu einer glänzenden Festrede.

Als der Redner geendet hatte, erscholl aus der Höhe herab der mächtige Chor „Wach auf" aus den „Meistersingern von Nürnberg" von 180 Sängern und Sängerinnen des Liederkranzes und des Damengesangvereins gesungen. Während der Chor durch die weite Halle brauste, erfolgte die Niederlegung der Kränze an der Büste. Als erster legte Prinz Rupprecht einen Kranz aus Lorbeer mit weiß-blauer Schleife nieder, ihm folgte Fürst Albert, der begeisterte Verehrer Wagnerscher Muse und der Stifter der Büste mit einem Kranz in den fürstlichen Farben. Exzellenz v. Knilling legte im Namen der Staatsregierung einen Kranz nieder, Lorbeer in Grün und Gold, mit weiß-blauer Schleife. Es folgten Kränze von den Städten Bayreuth, München, Nürnberg und Regensburg mit Schleifen in den Stadtfarben, von der Akademie der Tonkunst, von deren Schülern, vom Münchener Hoftheater, vom Münchener Tonkünstlerverein, vom Bayerischen Landesausschuß für die Richard-Wagner-Stipendienstiftung, vom Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen usw. Nachdem der Chor verklungen, verließen Prinz Rupprecht und das Fürstenpaar die Walhalla. Die Klänge des Richard Wagnerschen „Kaisermarsches" begleiteten die Abfahrt der höchsten Herrschaften, die unter lebhaften Hochrufen erfolgte. Wagen an Wagen, Auto um Auto fuhr an der Nordseite der Walhalla vor um Festgäste aufzunehmen und bald jagte durch den festlich geschmückten Markt hindurch und der Stadt entgegen ein Fahrzeug das andere, von lebhaften Hochrufen der Schulkinder an allen Zwischenorten und in der Stadt begrüßt. Der Prinz kehrte mit dem Fürstenpaar in das Schloß zurück. Um 12 Uhr hatte die eindrucksvolle Feier ihr Ende erreicht.

Abends $^{1}/_{2}$8 Uhr fand im Velodromsaal ein Konzert des Regensburger Musikvereins statt mit einem auserlesenen Programm ausschließlich Richard Wagnerscher Werke. Das in Scharen herbeigeströmte Publikum brachte dem Festdirigenten Ferdinand Löwe, dem Orchester und der Kgl. Kammersängerin Berta Morena begeisterte Ovationen. Mit diesem Konzert fand die Richard-Wagner-Feier ihren Schluß und die auswärtigen Gäste verließen hochbefriedigt die festlich geschmückte Stadt Regensburg. Die erhabene Feier wird sicherlich allen ein nie verlöschendes Andenken sein.



Bücher- und Musikalienmarkt



Die Zusendungen von Büchern und Musikalien an Redaktion und Verlag der Musica sacra werden in letzter Zeit so zahlreich, dass es der Redaktion bei dem besten Willen nicht mehr möglich ist alle einzelnen Werke — darunter oft ganz unbedeutende separat edierte Nummern — in rascher Reihenfolge zu besprechen. Sie zeigt daher künftig unter dieser Rubrik die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Abonnenten bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

Aus dem Verlag von **A. Böhm & Sohn, Augsburg und Wien:**

Scherer, Chr., Op. 6. Zwei Herz-Jesu-Lieder für 4st. Männerchor. Partitur und Stimmen 1 ℳ.
Frey, C., Op. 1. Ein *Tantum ergo* für 7st. gem. Chor. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.
Dietrich, Op. 16. „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfangen" für 4—8st. gem. Chor. Preis 1 ℳ 80 ₰.
Gruber, Jos. Kirchen-Musikwerke für 3st. Frauenchor mit Orgel oder Harmonium.
— — Op. 224a. Vier *Pange lingua*. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.
— — Op. 228a. Vier Herz-Jesu-Lieder. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.
— — Op. 232a. Dreizehn Offertorien für die höchsten Feste des Kirchenjahres. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.
— — Op. 231a. Namen-Jesu-Litanei. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.
— — Op. 226a. Herz-Jesu-Litanei. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.
— — Op. 225a. Lauretanische Litanei. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.
— — Op. 118. Lauretanische Litanei für 7st. gem. Chor mit Orgel (Sopran I, II; Alt; Tenor I, II; Baß I, II). Partitur 2 ℳ, Stimmen à 50 ₰.
Poll, J., Op. 26. Josephs-Litanei für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.
Stehle, J. G. E. Einlagen für das heilige Weihnachtsfest (Hochamt III. Messe) für 4st. gem. Chor mit Orgel und Orchester. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰, Orchesterstimmen 3 ℳ 30 ₰.
Welker, M., Op. 31. Zu einer Hochzeit für 4st. Männerchor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰.
— — Op. 32. O heilige Cäcilia! Hymne mit Klavierbegleitung in dreifacher Ausgabe, A. für gemischten, B. für Männer-, C. für Frauenchor. Partitur à 1 ℳ, Stimmen à 25 ₰.
— — Op. 38. Der Weihnachtsengel. Kurzes Christfestspiel für die Jugend für 1—2st. Kinderchor mit Klavier oder Harmonium. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.
— — Op. 40. Weihnacht: „Es steigen die Engel auf und ab" für 4st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰.
Dantonello, J. Weihnachtslied für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Klavier. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.
Janetschek, A., Op. 21b. Trauungslied für 4st. Männerchor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰.
Unglaube, R., Op. 53. Sechs Grabgesänge für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.
Buchner, L., Op. 52. Herz, sei getrost! für 4st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰.
Mittmann, P., Op. 161. Im deutschen Land für 4st. Männerchor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.
— — Op. 155. Das Volkslied. Eine fröhliche Weise für Frauenchor mit Klavierbegleitung. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.
Schweninger, G. Das Leben ein Tag. 3st. Liederspiel mit Deklamation und Klavierbegleitung. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰.
Filke, M. Lied des Einsamen für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 1 ℳ.
Müller, W. Vater unser für eine mittlere Singstimme mit Violine und Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Preis 2 ℳ.
Hirblinger, M., Op. 1. Zwölf Klavierstücke. Preis 2 ℳ.
— — Op. 2. Wanderzeit. Ein Zyklus von zehn Gesängen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 3 ℳ.
Wolf, K. W. Vierzehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 5 ℳ.
Slunička, J., Op. 82. Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 1 ℳ 50 ₰.
— — Op. 83. Intermezzo für vier Violinen mit Klavierbegleitung. Preis 3 ℳ 50 ₰.
Kofler, G. R. Die singende Geige. Übungen und Lieder mit Anwendung des Lagen- und Doppelgriffspiels. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Aus dem Verlag von **Fr. Pustet, Regensburg:**

Mathias, Dr. F. X. *Organum comitans ad Proprium de Tempore.* 1. *A Septuagesima usque ad Feriam VI. post Octavam Ascensionis.* Ungeb. 6 ℳ, geb. 7 ℳ 50 ₰.
— — 2. *A Vigilia Pentecostes usque ad Dominicam ultimam p. Pent.* Ungeb. 3 ℳ 80 ₰, geb. 5 ℳ 30 ₰.
— — 3. *Ad Vesperas et Completorium de Dominica.* Preis 80 ₰.
Diebold, Joh., Op. 106. Fünfundzwanzig kurze und einfache Orgelpräludien für den Gottesdienst. Preis 2 ℳ.
Bertalotti, A. Fünfundzwanzig ausgewählte Solfeggien für Chorschulen (Ausgabe in Violinschlüssel). Partitur 1 ℳ, Stimmen 80 ₰.
Walter, K. Glockenkunde. XXV und 988 Seiten. Ungeb. 9 ℳ, in Originaleinband 10 ℳ 60 ₰.

Aus dem Verlag von A. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:

Griesbacher, P., Op. 72. Neun Kirchenlieder für drei gleiche Stimmen (Sopran I und II, Alt) mit Orgel. Partitur 3 ℳ 50 ₰, Stimmen à 40 ₰.

— — Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. I. Band: Choral und Kirchenlied, XIV und 182 Seiten. Preis ungeb. 3 ℳ 60 ₰. II. Band, VII und 468 Seiten. Preis ungeb. 8 ℳ.

Kagerer, Chr. L., Op. 8. *Ecce sacerdos* für 4st. gem. Chor mit Orgel.

— — Op. 8a. *Ecce sacerdos* für 6—8st. gem. Chor. Partitur à 1 ℳ, Stimmen à 8 ₰.

— — Op. 12. Sechs *Pange lingua* für 4st. gem. Chor mit und ohne Orgel. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 20, 25 und 30 ₰.

Huber, H., Op. 12. Drei *Libera* für 4st. gem. Chor mit und ohne Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Haug, G., Op. 42. Horch auf, du träumender Tannenforst für Männerchor. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Aus dem Verlag von L. Schwann, Düsseldorf:

Schulte, J., Op. 5. *Te Deum* für 4st. gem. Chor mit Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Haagh, J., C. SS. R., Op. 17. *XII Hymni et Cantus Eucharistici* für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Plag, J., Op. 67. Fünf Sakramentshymnen für Mezzosopran, Tenor, Bariton und Baß mit vier Blasinstrumenten. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 68. Kirchliche Gesänge in gleicher Besetzung mit Orgel ad lib. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Stein, B., Op. 66. Drei Herz-Jesu-Lieder für 4- und 5st. gem. Chor. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Sachs, M. E., Op. 17. Leichte Gesänge für zwei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Heft I Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰; Heft II Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Prössdorf, O., Op. 10. Drei Gesänge für 3st. Chor (Männer- oder Frauenstimmen). Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Sauer, L., Op. 35. Festklänge für Orgel. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Jubilemus Deo! 35 Originalkompositionen für Männerchor, von Komponisten der Erzdiözese Köln Mons. C. Cohen gewidmet. Herausgegeben von Franz Nekes. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Cohen, C., Op. 18. *Hymni eucharistici,* A. für 4- und 8st. gem. Chor, B. für 4st. Männerchor mit Orgel oder Bläserchor ad lib. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Surzyński, Dr. Jos., Op. 29. *Litaniae lauretanae* für 4st. gem. Chor mit Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Sinzig, P., O. F. M., Op. 36. *Litaniae Ss. Cordis Jesu* für drei Oberstimmen mit Orgel. Part. 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Refice, L., Op. 6. *Missa Dominicalis II* für Cantus, Tenor und Baß mit Orgel. Partitur 2 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Wiltberger, A. Orgelbegleitung zur Messe für die Verstorbenen. Preis 1 ℳ.

— — Op. 144. Offertorien für 2st. Männerchor mit Orgel. 21 Nummern à 25 ₰, von zehn Exemplaren ab à 15 ₰.

— — Op. 145. *Missa in hon. S. Matthaei Ap. et Ev.* (ohne *Credo*) für 4st. Männerchor und 1st. Knabenchor. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Vesperale Editio Schwann F_1. Preis 7 ℳ 50 ₰.

Römisches Vesperbuch Editio Schwann C_1 (enthaltend die Vesper und Komplet für die Sonn- und Festtage). Preis 4 ℳ 80 ₰.

Aus dem Verlag Styria, Graz:

Faist, Dr. A., Op. 24. Beim ewigen Licht, drei eucharistische Lieder für eine Singstimme mit Orgel. Partitur 1 ℳ 60 ₰.

Distler, M. *Ordinarium Vespertinum.* Preis 1 K 20 h.

Aus dem Verlag von F. Leuckart, Leipzig:

Trenkner, W. Orgelklänge aus neuerer und neuester Zeit. Preis 4 ℳ.

Dulichius-Schwartz, R. Motette „*Exultate Justi*“ für 8st. gem. Chor (Text lateinisch und deutsch). Partitur 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Graf, E., Op. 3a. Drei lateinische Chöre für Knabenstimmen. Partitur und Stimmen 2 ℳ 70 ₰.

— — Op. 3b. Bauspruch für Knabenstimmen. Preis 2 ℳ.

Renner, L. Erwins Heerschau für 4st. Männerchor. Partitur und Stimmen 2 ℳ 40 ₰.

Koch, M., Op. 29. Geistliches Wiegenlied zu Weihnachten aus dem 16. Jahrhundert für 3st. Frauenchor, Klavier und Streichquintett ad lib. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 60 ₰.

— — Op. 32. Sechzehn Kinderlieder für 3st. a cappella-Chor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Renner, J. jun., Op. 56 Nr. 2. Kanzone aus der I. Suite für Violine und Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

Pasquini-Graf. Tokkata und Pastorale für Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Karg-Elert. Richard-Wagner-Album für Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.



Engelsmann, W. Weihnachts-Kantate für Sopran-Solo, Chor, Cello, Orgel oder Klavier. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 40 bezw. 60 ₰.
Mojsisovics, R. v., Op. 22. Zwei Vortragsstücke (Gebet und Pastorale). Preis 1 ℳ 50 ₰.

Aus dem Verlag von **A. Bertarelli & Co., Mailand:**

Perosi, L. *Melodie Sacre.* Vol. II, IV, V und IX. Preis à 5 L.
Amatucci, P. *Vesperae de Dominica* für Alt, Tenor, Baß und Orgel. Partitur 3 L., Stimmen 50 Cts.
Soranzo, G. *Vespro (Dixit* und *Magnificat)* für drei Männerstimmen mit Orgel. Preis 2 L. 50 Cts.
Pagella, G., Op. 66—68. *La santa Messa (Repertorio del piccolo Organista).* Preis 1 L.
Grisinus, L. *Sei Marcie religiose per Processione per banda o fanfara* (sechs religiöse Märsche zu Prozessionen für Blechmusik). Preis 5 L.
Gallignani, G. *Messa da Morto (In memoria del Re buono)* 4st. gem. Chor. Partitur 4 L., Sopran und Alt 1 L., Tenor und Baß 1 L. 50 Cts.
Norsa, V. *8 Melodie religiose per Organo ad Armonio.* Preis 2 L.
Pesante, Al. *Missa Solemnis. 4 voc. inaequal. concinenda Organo comitante.* 2 L. 50 Cts.
Ferner eine Reihe von Kompositionen, jede Nummer einzeln ediert.

Aus dem Verlag von **M. Capra, Turin:**

Bonvin, L., Op. 89. *Jesu dulcis memoria,* 3st. mit Orgel. Preis 90 ₰.
Amatucci, P. *Ps. Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem,* 2st. mit Orgel. Preis 1 ℳ.
Donini, A. *In Paradisum,* 2st. mit Orgel. Preis 85 ₰.
Branchina, Op. 46. *4 Motetta,* 1st. mit Orgel. Preis 90 ₰.
Franco, C. *Preludio per Organo.* Preis 80 ₰.
Pagella, J. *Proprium Missae in festo Corporis Christi (Editio Vaticana).* Preis 80 ₰.
Raspini, C. *Ecce panis Angelorum,* 1st. mit Orgel. Preis 50 ₰.
Refice, L. *Tantum ergo,* 3st. mit Orgel. Preis 1 ℳ 10 ₰.
Bottigliero, E. *X. Litaniae lauretanae,* 2st. mit Orgel. Preis 1 ℳ 90 ₰.
Martini, G. B. *Vadasi via di qua (Scherzo),* 3st. mit Klavier. Preis 1 ℳ 10 ₰.

Aus dem Verlag von **Janin Frères, Lyon:**

Brun, F. *Chants de la Messe II. Propre de la Messe. Accompagnement pour Orgue.* Nr. 6: *Messe du jour de Pâques;* Nr. 7: *Messe de l'Ascension;* Nr. 8: *Messe de la Pentecôte;* Nr. 9: *Messe de la S. Trinité;* Nr. 21: *Chants pour les Défunts.* Jedes Heft 1 Fr. 50 Cent.
— — *Messe Royale (VIe Ton) de H. Du Mont.* 2 Fr.
— — *Litanies de la T. Ste Vierge à 4 voix mixtes (ou 2 voix égales) d'après Palestrina.* Partitur 1 Fr., Stimmen à 20 Cent.

Gastoué-Jacquemin. *Accompagnements nouveaux et très faciles. Ier Fascicule: Temps de L'Avent. En vente chez l'Auteur* **Institution Saint-Charles Chauny (Aisne) France.** Preis 1 Fr. 50 Cent.
N. R(ousseau). *Psaumes d'apres le „Cantorinus" avec accompagnement d'Orgue.* **Namur, Ad. Wesmael-Charlier.** Preis 2 Fr. 50 Cent.
Berruyer, G. *Sub tuum à 3 voix égales. Part. avec accompagnement.* Preis 1 Fr. 35 Cent.
Cioil y Castelloi, J. *Veni Creator à 2 choeurs. Part. avec accompagnement.* Preis 2 Fr. 50 Cent.

Aus verschiedenem Verlag:

Sursum corda. *Edizione della Scuola superiore di musica sacra in Roma. Fascicolo I.* (Fünf Gesänge für Männerstimmen mit Orgel.) **Roma, Via Ripetta 246.**
Erlemann, G., Op. 36. *Salve Mater* für Solo und Chor unisono mit Orgel. Preis 2 ℳ.
— — *Salve Mater* für Solo und Chor mit Klavier, Harmonium und Violine. Preis 3 ℳ.
— — Op. 13. *Adoratio Crucis,* Karfreitagsmysterium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. In verschiedenen Ausgaben. **Trier, Bantus-Verlag.**
Giovannelli-Frey. *Hodie Christus natus est* für 5st. gem. Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.
— — *Pange lingua* für 5st. gem. Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰. **Berlin, W. Sulzbach.**
Lehmann, M. Alleluja, Motette für 4st. gem. Chor. **Hechingen, A. Walther.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen 1 ℳ.
Joos, O., Op. 42. Zehn lateinische Gesänge für 2st. Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. **Ziegenhals, A. Pietsch.** Partitur 50 ₰, Stimmen 75 ₰.
Bonvin, L., Op. 99. *Litaniae lauretanae B. M. V.* für Alt, Tenor, Baß I und II mit Orgel. **Bilbao, Mar Y Cia.** Preis 1 ℳ 40 ₰.
Ponten, J. S. *Tria Cantica Mariana* für 4st. gem. Chor mit Orgel. **Zwolle, J. M. W. Waanders.**
Vares, Op. 3. Zwei Arrangements aus *„Concert spirituel"* für gem. Chor, Harmonium oder Klavier (Violine ad lib.).
— — Op. 5. Nr. 1. Der Mut für mittlere Singstimme, Klavier und Violine ad lib.
— — Op. 5. Nr. 2. Sankt Veronika, Ballade für mittlere Stimme, Harmonium oder Klavier. **Barmen, A. Dähler.**

Bosco, C. M., Op. 33. Loreley für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 1 M 50 Pf.
— — Op. 35. Abschied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 1 M 20 Pf.
— — Op. 40. Nr. 2. Scheiden—Meiden für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 1 M 20 Pf.
Busch, C. M., Op. 37. Das teure Vaterhaus für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 1 M 50 Pf. **Baden-Baden, Fr. Spies (M. Menzel).**
— — Op. 37. Das teure Vaterhaus für 4st. Männerchor mit Bariton-Solo. Kommissionsverlag bei **C. Ruckmich, Freiburg i. B.** Partitur 80 Pf, Stimmen à 20 Pf.
Leupold, A. W., Op. 8. *Passacaglia* (Album für Orgelspieler, 133. Lief.) **Leipzig, C. F. Kahnt.** Preis 2 M.
Corelli-Schering. *Concerto Grosso* Nr. 8, Weihnachtsmusik für Streichorchester. **Leipzig, C. F. Kahnt.** Partitur 3 M, Stimmen 4 M 50 Pf.
Stein, B., Op. 57. Stille Nacht für gem. Chor mit Begleitung des Klaviers oder Orchesters. **Bremen, Schweers & Haake.** Klavierauszug 3 M, Stimmen à 30 Pf, Orchesterpartitur 5 M, Orchesterstimmen 5 M.
Walde, P. Schutzengellied für 3st. Frauenchor mit Orgel oder Harmonium. Kommissionsverlag **H. Posselt, Dresden.** Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 10 Pf.
Gebhardi-Kühnhold. Weihnachten für 4st. Männerchor. **Berlin-Lichterfelde.** Partitur 10 Pf.
Aumann, Alfred, Op. 18. Deutsche Hymnen zu patriotischen Festfeiern für 4st. gem. Chor mit Klavierbegleitung oder Orchester. **Breslau, Michaelis.** Partitur 2 M 40 Pf, Stimmen 1 M.
Springer, M., Op. 27. *Missa Resurrexi in hon. B. M. V.* für gem. Chor mit Orgel. **Prag, Bonifatius-Druckerei.**
Diebold, Joh., Op. 109. Zwanzig Orgel-Vor-, -Zwischen- und -Nachspiele für den Gottesdienst und zur Übung. **Regensburg, Fr. Feuchtinger.** Preis 3 M.
Conrad, Fr. Der liturgische Dienst eines katholischen Lehrers mit Ausnahme des Organistendienstes. 5. Aufl. **Würzburg, F. X. Bucher.**
Wittib, Joh. Moderne Leitsätze für den praktischen Gesangunterricht. **Brixen, A. Weger.**
Reinecke, Dr. W. Vom Sprechton zum Sington. **Leipzig, Dörffling & Franke.** Preis 1 M 50 Pf.
Adler, Dr. G. Der Stil in der Musik. I. Band: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 7 M 50 Pf.
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, herausgegeben von Professor R. Schwartz, 19. Jahrgang. **Leipzig, C. F. Peters.** Preis 4 M.
Fux-Goller. *Missa in C* (Klosterneuburger-Messe), für gem. Chor und Orgel (1. Heft der Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich). **Wien, Universal-Edition.**
Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik. Herausgegeben von der *Schola Austriaca* unter Oberleitung von Abt Alban Schachleiter O. S. B. 1. Jahrg., 1. Heft, Mai 1913. **Wien, Universal-Edition.**
Schweitzer, Joh., Op. 18. Messe zu Ehren des heiligen Johannes des Täufers für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Orchester. 8. Aufl. **Freiburg, Herder.**
— — Op. 26. Kindheit-Jesu-Messe für Sopran und Alt (Tenor und Baß ad lib.) mit Orgel. **Freiburg, Herder.** Partitur 1 M, Stimmen à 10 Pf.
Wiltberger, August. Drei Festlieder zur Konstantinfeier für 4st. gem. Chor. **Berlin, Germania.** Partitur 1 M, Stimmen à 15 Pf.
Sander, F., Op. 7. *O salutaris hostia* und *Tantum ergo* für 3st. Männer- (Frauen-) oder für 4st. gem. Chor. **Strassburg, Le Roux.** Partitur 20 Pf.
Sthamer, H., Op. 7. Gedichte vom Glück, fünf Sprechgesänge. **Regensburg, E. Feuchtinger.** Preis 2 M 50 Pf.
Göttmann, H. Bericht über das 68. Vereinsjahr des Berliner Tonkünstler-Vereins.
— — Das schöne Buch im Wandel der Zeit. Antiquariatskatalog 22 der Firma **Breslauer, Berlin, W 15.** Preis 4 M.
Liber usualis *Officii pro Dominicis et Festis I vel II cl. cum Canto Gregor. ex Edit. Vatic. a Solesmensibus Monachis diligenter ornato.* **Romae, Tornaci Desclée & Co.** Preis 3 Fr.
Borresen, Op. 18. Präludium für Orgel. **Kristiania und Leipzig, W. Hansen.**

Nachtrag zum „Witt-Denkmal“:

Übertrag	775 M — Pf
H. H. Stadtpfarrer Stuber, Wunsiedel	10 „ — „
H. Direktor P. Mauser II Oberndorf am Nekar	5 „ — „
H. R. Fiesel, Oberlehrer und Chordirigent Oberndorf	2 „ — „
Domchor St. Gallen	20 „ — „
Chor des Priesterseminars Linz (Hagleitner, Musikpräfekt)	20 „ — „
Summa	832 M — Pf

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

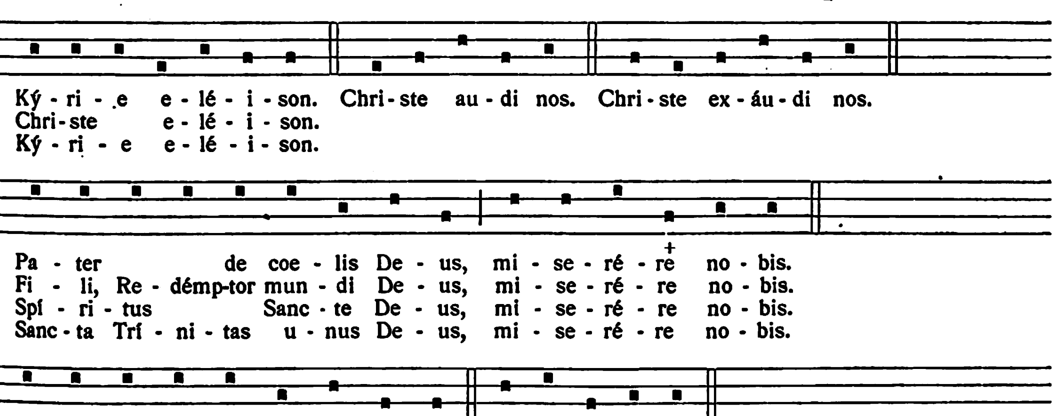
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

7. Heft Juli

Litaniae in honorem S. Josephi



Sanc-ta Ma - rí - a, o - ra pro no - bis.
Sanc - - - - - te Jo - seph,
Pro - les Da - - vid ín - cly - ta,
Lu - men Pa - tri - ar - chá - rum,
De - i Ge - ni - trí - cis spon - se,
Cu - stos pu - dí - ce Vír - gi - nis,
Fí - li - i De - i nu - trí - ti - e,
Chri - sti de - fén - sor sé - du - le,
Al - mæ Fa - mí - li - æ præ - ses,
Jo - seph ju - stís - si - me,
Jo - seph ca - stís - si - me,
Jo - seph pru - - den - tís - si - me,
Jo - seph for - tís - si - me,
Jo - seph o - be - di - en - tís - si - me,
Jo - seph fi - - de - lís - si - me,
Spé - cu - lum pa - ti - én - ti - æ,
A - má - tor pau - per - tá - tis,
E - xém-plar o - pí - fi - cum,
Do - mé - sti - cæ vi - tæ de - cus,
Cu - - - - - stos vír - gi - num,
Fa - mi - li - á - rum có - lu - men,
So - lá - ti - um mi - se - ró - rum,
Spes æ - - - - gro - tán - ti - um,
Pa - tró - ne mo - ri - én - ti - um,
Ter - - - - - ror dǽ - mo - num,
Pro - téc - tor Sanc - tæ Ec - clé - si - æ,

A-gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, par - ce no - bis, Dó - mi - ne.
A-gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, ex - áu - di nos, Dó - mi - ne.
A-gnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di, mi - se - ré - re no - bis.

℣. Constítuit eum Dóminum domus suæ.
℟. Et príncipem omnis possessiónis suæ.

Dom Pothier, O. S. B.

Richard Wagner und die katholische Kirchenmusik

Zu seinem hundertsten Geburtstag

Von J. Hatzfeld-Sandebeck

II.

Wagner kam nie wieder in die Gelegenheit, sich mit katholischer Kirchenmusik praktisch befassen zu müssen. Trotzdem enthalten seine gesammelten Schriften eine Anzahl von Stellen, die den Kirchenmusiker stark interessieren können. Wagner war ja nicht einzig Musiker, als welchen die Welt ihn gemeinhin bloß kennt, er war auch, wie das die Zahl seiner Schriften schon rein äußerlich dokumentiert, ein Denker. Nach Art aller Künstler dachte er freilich mehr mit dem Herzen als mit dem Verstande, wobei es denn gar leicht vorfällt, daß wichtige Mittelglieder eines Beweisganzen übersprungen werden, ohne deshalb doch immer, dank dieses besonderen Denkprozesses, zu falschen Schlußfolgerungen zu führen. Diese Art und einige andere in dieser Richtung wirksame Umstände führten ihn dann ganz von selbst in die Rolle eines Kulturphilosophen hinein, wo es auch mehr auf ein Kombinieren und Ahnen der Zusammenhänge ankommt, als auf ein trocken syllogisierendes Denken, das hier oft am wenigsten, jedenfalls aber am umständlichsten zum Ziele führt. Wer die Schriften Wagners im Zusammenhange auf sich wirken läßt, der findet nicht ohne einiges Verwundern, daß viel mehr seiner Einsichten gangbare Münze geworden sind, als er das vorher zu vermuten geneigt war. Wagners Schriften sind mehr, als die Produkte eines schriftstellerisch begabten Musikers, wie etwa Schumann oder Franz Liszt. Es ist aber immer von Interesse, zu untersuchen, wie eine Sache im Spiegel eines originellen Denkers sich ausnimmt, und das um so mehr, je weiter dieses Denken mit dem eigenen auseinandergeht und zu einer Auseinandersetzung förmlich reizt. Darum soll versucht werden, ein Gesamtbild des Denkens Richard Wagners über die Kirchenmusik hier darzubieten, soweit das auf Grund von Auslassungen möglich ist, die sich nie *ex professo* mit diesem Gegenstande einlassen, sondern ihn fast immer nur kreuzen.

Wie das Wort „Kirchenmusik" auf einen zusammengesetzten Begriff hindeutet, der sich von zwei Seiten der Betrachtung darbietet und gleichsam nach zwei Seiten hin zeigt, nach der Seite der Kirche und nach Seite der Musik, wenngleich auch in einem höheren Dritten sich zur Einheit verbindend, so muß sich dementsprechend auch die Stellung eines jeden Menschen zur Kirchenmusik ergeben aus seiner Stellung zu jedem der beiden genannten Faktoren. Wie sehr wahr das ist, tritt nirgends deutlicher hervor, wie man sehen wird, als bei Richard Wagner, dessen Ansicht über Kirchen- bezw. religiöse Musik sich erweist als die einfache Komponente seiner Ansicht über Religion einerseits und Musik andererseits.

Über Wagner als Musiker etwas zu sagen, dürfte sich an dieser Stelle erübrigen. Es genügt, daran zu erinnern, daß einzig die Form des erstrebten musikalischen Dramas sein ganzes Denken so beherrschte, daß er alle andern Formen nur in Beziehung auf diese zu sehen vermochte und schon in der zeitlich sehr früh fallenden Schrift über „das Kunstwerk der Zukunft" das Geständnis ablegte, daß „jede Kunstart sich ihm verständlich nur noch insoweit mitteile, als der Kern in ihr dem Drama zureife, vom Drama durchleuchtet werde".

Dagegen wird man der Aufgabe nicht ganz aus dem Wege gehen können, das Verhältnis Wagners zur Religion etwas näher ins Auge zu fassen — für einen gewiegten Theologen läge da ein äußerst dankbarer Vorwurf — mit der wir aber trotzdem uns nur insoweit einlassen können, als es uns unbedingt notwendig scheint.

Das Christentum Wagners ist von stark schopenhauerischer Färbung. Wagner selbst, der freilich nie völliger Atheist gewesen war, ist der Ansicht, daß ihn Schopenhauer recht eigentlich wieder zum Christen gemacht habe. Über die seiner innersten Natur widerstrebende „Verneinung des Willens zum Leben" kommt er mit dem Salto mortale hinüber, daß eben darin die höchste Energie des Willens, mithin eine Bejahung sich kund tue. So, ungeniert Optimismus auf Pessimismus türmend, bekommt er dann doch die Bahn frei für seine Ansichten über Kunst und Leben, die nicht verneinender, sondern regeneratorischer Art waren.[1]) Sonst aber legt er großes Gewicht darauf, seine Ansichten mit denen des Frankfurter Philosophen zu belegen oder sie aus ihm abzuleiten, wird sogar da noch nicht stutzig, wo ihm dieser, am Ende seiner Weisheit angekommen, ein Fragezeichen in die leere Luft malt. So da, wo es gilt, eine Antwort zu geben über das „wo" und „wann" einer „andern Welt". „Gibt es auf diese, so grenzenlos wichtig dünkenden Fragen," meint Wagner, „eine Antwort, so hat sie unser Philosoph mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit, mit diesem, gewissermaßen nur der Definition der Identität von Zeit und Raum beigegebenen Ausspruche erteilt: ‚Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann gibt.'"

„Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider so jammervoll ferne stehen, nach einer sinnlich realen Vorstellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie sie ihm selbst von der Theologie nur im negativen Sinne der „Außerzeitlichkeit" gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieses Verlangen nur durch allegorische Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatisches Gebäude aufführte, dessen Zusammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie dessen zerbröckelnde Bausteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekannten Kunst wurden, bemühte ich mich in meinem vorangehenden Aufsatze über „Religion und Kunst" zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk" werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde wiederum unser Philosoph zu einem unermeßlich ergebnisreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hineingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemühten: „Das vollkommene Genügen, der wahre, wünschenswerte Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden sein müssen." Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen dürfte, könnte uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendete Gleichnis des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüt sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo" notwendig nur in unserm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern sich offenbaren müßte.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: der Lebensübung selbst das Gleichnis des Göttlichen entnehmend, vermag erst das Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung über das Leben hinaus zuzuführen." — (R. Wagner, Schriften und Dichtungen, Volksausgabe X, 261 f.)

Hier haben wir zugleich den Punkt, von welchem aus der ganze Wagner zu verstehen ist, soweit er unter dem von uns gewählten Gesichtspunkte betrachtet werden soll. Danach hat höchste Kunst die Religion zur Voraussetzung, merkwürdigerweise aber nicht eine in höchster Blüte befindliche Religion, sondern eine solche, die ein gewisses Stadium der Verwitterung oder gar des Verfalles erreicht hat, fortgeschritten genug, um einer Ummodelung durch die Kunst und für die Kunst keinerlei Widerstand mehr entgegensetzen zu können. Erst wenn das dogmatische Gebäude zusammengebrochen

[1]) Vgl. in H. St. Chamberlains „Richard Wagner" R. Ws. Regenerationslehre S. 208—247.

ist, kann die Kunst, ihre „zerbröckelnden Bausteine als Grundlage" nehmend, die Antwort geben auf die letzten und höchsten Fragen des Lebens. Dogmen sind ihm nur verständlich als allegorische Mythen und Symbole, denn es ist Dogma — diesmal *ex cathedra Richardi Wagner* —, daß die wahre Religion nur eine dogmenlose sein könne. Es war danach verkehrt, daß man den Wahrheitsgehalt der Religion in Dogmen faßte,[1]) die Kunst aber hätte zu leisten, was das Dogma nicht vermocht hätte, die verfallende Religion ihrem Wahrheitsgehalte nach zu „retten" für eine Zeit, die reif ist für eine solche Religion ohne Dogma.

Schon in einer Jugendarbeit Wagners über Meyerbeers „Hugenotten" klingen diese Gedanken vernehmlich an:

„In Deutschland findet man wohl weniger gottesdienstlichen Prunk als in andern Ländern der Christenheit — es herrschen da auch viele Spaltungen des Kultus —, vielleicht ist da in äußerer Bedeutung ebensowenig und noch weniger Religion, als irgendwo; denn der Deutsche ist Rationalist und Philosoph. Aber die Deutschen mögen an den Heiligen, an Luther, Kalvin oder an Kant halten, so lebt doch in jedem deutschen Herzen ein so wunderbar rührender, einfach kindlicher Zug tiefer Religiösität, daß der Klang einer Orgel ihm die süßesten Tränen ablocken kann, sollte er auch seit seinem vierzehnten Jahre zum letzten Male das Innere einer Kirche gesehen haben.

Es ist auch nicht mehr nötig, große, gelehrte und ritualmäßige Messen und Oratorien zu schreiben, wir haben durch diesen Sohn Deutschlands (*sic,* Meyerbeer ist gemeint!) erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann, wenn unter diesen Massen von Pracht und Leidenschaft ein so edler und jungfräulicher Sinn erhalten blieb, wie er in Meyerbeer als der Quell aller seiner berauschenden Schöpfungen zugrunde liegt." (XII, 27 f.) Es wird hier schon deutlich genug, wie Wagner sich den Zusammenhang und das Verhältnis von Kunst und Religion *in praxi* dachte. Der Name Meyerbeer ist natürlich Kulisse und Surrogat für fehlende bessere Beispiele, das weiß jeder, der Wagners späteres Urteil über Meyerbeer kennt. Hier zeigen sich aber die ersten Anzeichen davon, wie sehr Wagner in allem unter dem Eindrucke der alten Tragödie, des Allkunstwerkes der Griechen stand, besonders was die religiöse Seite angeht. Weil das Theater der Griechen der erweiterte Göttertempel war — die Tragödie war bekanntlich erwachsen aus den Dithyramben des Dionysoskultes — so schwebte Wagner für das deutsche Kunstwerk der Zukunft etwas ähnliches vor; vielleicht auch, daß er im Kunstwerke der Griechen eine gleichsam historische Bestätigung gefunden zu haben glaubte für eine vorgefaßte Meinung. Bezeichnend dafür ist eine Stelle aus dem „Kunstwerk der Zukunft", wo es heißt:

„Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenübergehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte." (III., 132.)

Wie leicht einzusehen, ist es von da nur ein Schritt zu dem Gedanken, daß die entscheidende Rolle der Kunst darin bestehe, daß sie „den Kern der Religion rette", daß sie „das für die Religionsphilosophie Unaussprechliche ausspricht" und daß, wie bei den Griechen, so auch bei den Menschen des 19. Jahrhunderts beim Verfall der religiösen Dogmen „die idealisierende wahre Kunst erlösend eintritt" und „das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner außerweltlichen, neugestaltenden Reinheit erhält". In

[1]) Es ist hier natürlich nicht der Ort, gegen eine Meinung zu polemisieren, die schon an der einfachen Überlegung scheitert, daß, wenn irgendwo ein religiöser Wahrheitsgehalt wirklich vorhanden ist, er sich auch in einen Satz fassen lassen muß — etwas andres ist ja das Dogma nicht.

Programm der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Ziel und Zweck der Schule

Die Kirchenmusikschule wurde im Jahre 1874 von dem verstorbenen Prälaten Dr. Franz Xaver Haberl gegründet und am 22. November 1909 mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Bischofs von Regensburg, Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern und unter der Verwaltung eines Kuratoriums als öffentliche Stiftung errichtet.

Ziel und Zweck der Schule ist die weitere und allseitige, theoretische und praktische Ausbildung von musikkundigen katholischen Priestern und Laien zu Chordirigenten und Organisten auf Grund des päpstlichen *Motu proprio* vom 22. November 1903 zur Erreichung des Ideals eines liturgischen Gesamtkunstwerkes.

Demgemäß nimmt der spezifisch kirchliche Gesang, der gregorianische Choral nach Maßgabe der Erlasse Pius X. den ersten Rang ein. Ebenbürtig steht ihm zur Seite der Palestrina-Stil, als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Weltruf genießt. Nicht geringere Sorgfalt wendet die Schule einem kirchlich würdigen modernen Kirchenmusikstil zu, der nicht bloß theoretisch gelehrt, sondern auch in guten Aufführungen dargeboten wird.

2. Lehrplan

Die Anstalt setzt bei ihren Schülern entsprechende Kenntnisse voraus und richtet ihr Streben auf Vertiefung und Fortbildung. Der zwei Semester umfassende Jahrgang enthält folgende Disziplinen:

Theoretische und praktische Liturgik
Lateinische Kirchensprache
Ästhetik der Kirchenmusik
Geschichte der Kirchenmusik
Literatur der Kirchenmusik
Theorie und Begleitung des gregorianischen Gesanges
Harmonielehre
Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre
Gesangsübungen und Gesangsmethode
Anleitung zum Dirigieren
Partiturspiel in alten und modernen Schlüsseln
Orgelspiel und Orgelkunde
In Klavier und Violine wird auf Wunsch Privatunterricht erteilt.

Einen besonderen Wert für die praktische Ausbildung ersieht die Anstalt in ihrer organischen Verbindung mit dem Domchor. Die Schüler sind nicht nur verpflichtet den Aufführungen, sondern auch den Proben desselben beizuwohnen; die gesanglich fortgeschrittenen Eleven beteiligen sich im Domchor als Sänger. Sodann hält der Domkapellmeister einen eigenen gesangsmethodischen Kursus für die Eleven der Kirchenmusikschule ab, in welchem die Heranbildung der zukünftigen Singknaben des Domchores von den ersten Anfängen an (I. Singklasse) den Eleven einerseits vorgeführt wird, während anderseits denselben bereits geschulte Abteilungen des Domchores (II. und III. Singklasse) zu eigenen Lehrproben zur Verfügung stehen.

Außerdem ist den Eleven ständig Gelegenheit geboten in der angrenzenden Cäcilienkirche sich als Sänger, Organisten und Dirigenten unter Anleitung des Direktors praktisch zu betätigen.

3. Lehrkräfte

Das Lehrerkollegium besteht aus den Herren:

Domkapellmeister F. X. Engelhart
(Gesangsmethode und -Übungen, Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals, Partiturspiel und Literatur der Kirchenmusik)

Kanonikus P. Griesbacher
(Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre)

Kapellmeister F. Höfer
(Harmonie- und Instrumentationslehre)

Professor Dr. S. Killermann
(Physiologie der Stimme)

Professor K. Kindsmüller
(Praktische Liturgik und Kirchenlatein)

Domorganist J. Renner
(Orgelspiel, Orgelkunde und Begleitung des gregorianischen Chorals)

Direktor Dr. K. Weinmann
(Geschichte der Kirchenmusik, Ästhetik der Kirchenmusik, Theoretische Liturgik, Anleitung zum Dirigieren)

4. Unterrichtsdauer

Das Winter-Semester beginnt mit dem 15. Oktober und schließt mit dem Ostermontag; das Sommer-Semester nimmt seinen Anfang am Montag nach dem Weißen Sonntag und schließt mit dem 15. Juli.

5. Lehrmittel

Die Anstalt besitzt zwei Bibliotheken. Die Schülerbibliothek enthält viele Tausende von Nummern von theoretischen und praktischen Werken, so z. B. fast sämtliche Kompositionen des Cäcilienvereinskataloges, welche den Eleven in den Räumen der Bibliothek und gegen Ausleiheschein auf den Zimmern zur Verfügung stehen. Die sog. Haberlsche Bibliothek befindet sich in einem eigenen, heizbaren Bibliotheksgebäude und kann deren Benützung fortgeschrittenen Eleven gestattet werden. Zu Forschungszwecken ist außerdem die berühmte Proskesche Musikbibliothek zugänglich.

Für das Orgelspiel steht die große, mit allen modernen Einrichtungen ausgestattete Orgel der Cäcilienkirche zur Verfügung, zwei weitere zweimanualige Orgel in eigenen Orgelzimmern und zwei Pedalharmoniums. Sämtliche Orgeln und ein Pedalharmonium werden elektrisch betrieben. Außerdem besitzt die Anstalt noch eine Anzahl von Klavieren und Harmoniums zur Benützung für die Eleven.

6. Kosten

Die Eleven erhalten Wohnung und Kost im Anstaltsgebäude. Es stehen daselbst eine Reihe von Einzelzimmern, einfach möbliert, zu den ortsüblichen Preisen von 15—20 ℳ monatlich (einschließlich Bedienung) zur Verfügung, deren Anweisung nach der Reihenfolge der Anmeldung geschieht. Licht und Beheizung in den Zimmern wird je nach Bedarf in Rechnung gestellt; ebenso zu geringem Ansatze der Stromverbrauch für die elektrischen Orgeln, soweit die Eleven nicht vorziehen zur gleichfalls vorgesehenen Selbstbedienung zu greifen. Wünschen die Eleven Klaviere oder Harmoniums für ihre Zimmer, so können sie dieselben aus den Klaviermagazinen der Stadt mieten oder ihr eigenes Instrument mitbringen.

Kost (Frühstück, Mittagtisch und Abendessen) beträgt monatlich 60 ℳ; es steht aber jedem Eleven frei die Pension auch außerhalb der Anstalt zu nehmen.

Ein großer Obst- und Ziergarten bietet Gelegenheit zur Erholung.

Das Schulgeld für den gesamten Unterricht einschließlich der Orgelstunden beträgt monatlich 20 ℳ.

Alle diese Beträge werden am 1. jeden Monats praenumerando erhoben. Denjenigen Eleven, welche die Weihnachts- und Osterferien nicht in der Anstalt verbringen, wird der entsprechende Betrag für Kost in Abrechnung gebracht, nicht aber während einer sonstigen etwaigen Abwesenheit.

7. Aufnahms-Bedingungen

Charakter und Tendenz der Kirchenmusikschule Regensburg erfordern von den Besuchern die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche, gewissenhafte Beobachtung der Gebote derselben, einen sittlich untadelhaften Lebenswandel; ernstes Streben ist Grundbedingung. Die Anmeldungen sind bis längstens 15. September an die unterfertigte Direktion zu richten und müssen enthalten:

1. Ein Taufzeugnis, aus dem Tag und Jahr der Geburt hervorgeht, da jeder Eleve das 18. Lebensjahr erreicht haben muß.
2. Ein Sittenzeugnis des zuständigen Pfarramtes (Priester haben ihre *Literae testimoniales* bei ihrer Ankunft dem H. H. Generalvikar persönlich zu überreichen).
3. Zeugnisse über die bisherige musikalische Vorbildung in der Praxis oder an Musikschulen, Konservatorien usw. Bewerber, deren Zeugnisse von der Direktion als ungenügend befunden werden, haben sich vor Beginn des Semesters einer Prüfung zu unterziehen.

Am Schluß des Sommer-Semesters findet vor der Prüfungskommission das Abgangsexamen statt, das in einen schriftlichen und mündlichen (praktischen) Teil zerfällt und unter Einbeziehung der Jahresleistung die Qualifikation des Examinanden festsetzt. Auf Grund desselben erfolgt die Ausstellung eines Zeugnisses über die Befähigung als Chorregent oder Organist.

Die Kirchenmusikschule ist in der Lage bei angemeldeten Vakanzen ihre Absolventen mit Erfolg zu empfehlen.

Direktion der Kirchenmusikschule
Dr. Karl Weinmann

Die Kirchenmusikschule hat bisher eine stattliche Zahl von Schülern ausgebildet. Einige Namen aus der Reihe derjenigen Schüler, die bedeutsame kirchenmusikalische Stellungen bekleiden oder als Komponisten hervorragen, seien — soweit sie der Anstalt bekannt sind — im Nachfolgenden genannt:

Adler Thomas, Domkapitular, ehem. Domkapellmeister, Bamberg

Berberich Ludw., Chordirektor, München

Bicherl Wenz., Organist und Seminarmusiklehrer, Ettal

Bewerunge Heinrich, Musikprofessor, Maynooth (Irland)

Bold Peter, Chordirektor, Augsburg

Brazis-Frey Theodor, Seminarprofessor Wilna (Rußland)

Breitenbach Joseph, Direktor der Organistenschule, Luzern

Bubendorfer Fr., Chordirektor, Linz a. D.

Cicognani Ant., Professor am Konservatorium: Liceo musicale Rossini, Pesaro (Italien)

Clovis Francis L., Musikdirektor, Cleveland, Ohio (Amerika)

Cohen K. Mons., Domkapitular, ehem. Domkapellmeister und Professor am Konservatorium, Köln a. Rh.

Dallaporta Paul, Chordirektor, Trient

Dreß Alfons, Domkapellmeister, Dubuque-Jowa (Amerika)

Felini Richard, Domkapellmeister, Trient

Filke Max, Domkapellmeister und Musikdirektor, Breslau

Frey Friedrich, Chorallehrer an der Organistenschule, Luzern

Geiger Johann, Musikpräfekt und Chorregent, Brixen

Geßner Ad., k. Professor und Musikdirektor am Konservatorium, Straßburg.

Glatt Ignaz, Domkapellmeister, Fünfkirchen (Ungarn)

Goller Vinzenz, Professor und Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung an der k. k. Akademie, Wien-Klosterneuburg
Gonzalez August, Direktor, Querétaro (Mexico)
Gronen Theodor, Domorganist, Hildesheim
Gruber Franz Xaver, Chordirektor, Meran
Gruberski Eugen, Komponist, Czerwińsk, (Ruß. Polen)
Dr. Gustajtis Matthias, Seminarprofessor, Mariampol, Litauen (Rußland)
Hoff Rich., Domkapellmeister, Hildesheim
Hohn W., Chordirektor, Homburg v. d. H.
Jansen W. P., Herausgeber des „St. Gregoriusblatt's", s'Gravenhage (Holland)
Jocham Eugen, Chorregent, Kempten
Kalinowski J., Organist und Lehrer für Orgel, Bialystok (Rußland)
Kindsmüller Karl, Professor, Kirchenmusikschule, Regensburg
Dr. Klein Johann Baptist, Chordirektor, Nürnberg
Kralinger Rudolf, Chordirektor, Brixen
Dr. Kromolicki Jos., Chordirektor und Leiter der kirchenmusikal. Kurse, Berlin
Lobmiller Theodor, Domkapellmeister, Rottenburg
Luypen Edm., Bischof von Batavia (Java)
Makowski Heinrich, Professor am Konservatorium, Warschau
Mayerhofer Isidor, P., Stiftskapellmeister, Seitenstetten (Oberösterreich)
Mitterer Ignaz Mons., Domkapellmeister und Propst, Brixen
Dr. Möhler Anton, Musikhistoriker, Steinhausen (Württemberg)
Dr. Müller Hermann, Professor, Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, Paderborn
Dr. Müller Peter, Chordirektor, Rom
Nikel Emil Mons., Domdechant, Komponist, Breslau
Novialis Jos., Domkapellmeister, Kowno (Rußland)
Nowowiejski F., Musikdirektor, Moskau
Nowowiejski Rudolf, Domkapellmeister, Lemberg
Pagella Don Giov., Organist, Turin
Perosi Lorenzo Monsignore, Direktor der Sixtinischen Kapelle, Rom
Perosi Marziano, Chordirektor, Wien
Petzelt Jos., Dozent am Konservatorium, Barmen
Piechler Ernst, Musikpräfekt, Passau
Pierron Joseph, Chordirektor, Milwaukee (Amerika)
Pracher Max, Chordirektor, München
Quadflieg J., Rektor u. Komponist, Elberfeld
Renner Joseph, Domorganist und Dozent an der Kirchenmusikschule, Regensburg
Schaik Johann van, Komponist, Utrecht (Holland)
Scheel Joseph, Münsterchordirektor, Konstanz a. B.
Schildknecht Joseph, † Seminarmusiklehrer, Rorschach (Schweiz)
Schwalge Joseph, Direktor der Kirchenmusikschule, Aachen
Spies Herm., Domkapellmeister, Salzburg
Stehle Ed. jun., † Organist, Winterthur (Schweiz)
Stockhausen M., Domkapellmeister, Trier
Strubel Joh., Domkapellmeister, Würzburg
Tebaldini Giov., Professor, Milano (Italien)
Thermignon Delfino, Domkapellmeister, S. Marco, Venedig (Italien)
Valdés Julio, Komponist, San Sebastian (Spanien)
Vasquez Nicanor, Professor Seminario Conciliar, Mérida (Mexico)
Velasquez Guadelupe, Professor del Conservatório Nacionál, México
Walter K., Kgl. Seminarlehrer und Orgelbauinspektor, Montabaur
Walkiewicz E., Domorganist, Dubuque (Amerika)
Dr. Weinmann Karl, Direktor der Kirchenmusikschule, Regensburg
Weinmeier Leo, Domorganist, Saratow (Rußland)
Werra Ernst von, Dozent an der Kirchenmusikschule, Beuron
Wibl Joh., ehem. Domkapellmeister, Graz
Widmann, P. B., Chorregent, Mehrerau a. B.
Wiedemann Alb., Chorregent, Augsburg-Lechhausen
Wiltberger K., Gesanglehrer am Priesterseminar, Bonn a. Rh.
Zehrer Christoph, Kgl. Gymnasialmusiklehrer, Regensburg.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

seiner Untersuchung über „Religion und Kunst“ greift Wagner diese Gedankenreihe ausführlicher auf. Von dem schon erwähnten Postulat ausgehend, daß die Religion grade durch das Dogma, durch das Überwuchern des Dogmas, ihres eigentlichen Kernes verlustig gegangen sei, meint er:

„Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen. Während dem Priester alles daranliegt, die religiösen Allegorien für tatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgibt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wenn sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole (!) sich genötigt findet und somit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhäufung von dem Glauben empfohlenen Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher (!) von je die Mithilfe der Kunst, welche solange zu ihrer eigenen höheren Entfaltung unfähig blieb, als sie jene vorgeblich reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartiger Götzenbilder für die sinnliche Anbetung (!) vorführen sollte, dagegen nun die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitete.“ (X., 211 ff.) Eine Kritik dieser nicht gerade sehr klaren Stellungnahme erübrigt sich wohl; zu diesem Zwecke ist sie ja auch nicht zitiert worden. Hier sind's nicht übersprungene Mittelglieder: nein, falsche Voraussetzungen und falsch aufgefaßte *termini* bedingen auch bei einem Wagner irrtümliche Folgerungen. Es genüge, auf den Widerspruch hinzuweisen, der darin liegt, daß die Kirche die Kunst, die sie nach Wagners Behauptung erst nach ihrer (der Kirche) Verkünstelung nötig hätte, nach eben demselben Wagner „von je“ zur Mithilfe herangezogen hätte —, also auch zu einer Zeit, wo diese Verkünstelung noch nicht einmal angefangen hatte. Wagner scheint den Widerspruch selber gefühlt zu haben, denn er sagt, „daß die Kunst zu ihrer eigenen höheren Entfaltung aber unfähig blieb, solange sie jene vergebliche reale Wahrhaftigkeit ... vorführen sollte.“ Da steht nun die Frage offen, ob Wagner die unsterblichen Tonreihen der gregorianischen Komponisten schon zur „entfalteten Kunst“ rechnet, oder ob er diese Entfaltung erst mit Palestrina einsetzen läßt, oder ob eigentliche Kunst erst mit dem *dramma per musica* Monteverdis begann. Entsprechend der Antwort — die Wagner uns hier schuldig bleibt — hätten wir die Verkünstelung der Religion anzusetzen. Diese Unsicherheit gibt aber schon der Vermutung Raum, daß die Ansichten Wagners über das Verhältnis von Religion und Kunst doch wohl nicht so ganz hieb- und stichfest waren.

Vor einem muß man ihn freilich ernstlich verteidigen. Es ist ihm nie, außer in einer Zeit jugendlicher Überspanntheit, je eingefallen, die Kunst als Surrogat für eine nicht mehr, sei es aus welchen Gründen auch immer, „schmackhaft“ empfundene Religion anzupreisen. Sein Wille war, die Religion auf dem Umwege über die Kunst zu retten; und sein Gesamtkunstwerk schien ihm dafür alle Möglichkeiten zu bieten, auch die einer Herübernahme „kultischer Formen“ (Parsifal). Nur hat er dabei eines nicht bedacht. Wenn nun die Kunst, die die verkommene Religion gerettet hat, später selber verkommt, was dann? Ein Verfall der Kunst liegt doch durchaus im Bereiche der Möglichkeiten. Und wenn dann auch dieses Salz schal geworden, womit soll man dann salzen? Das beweist deutlich, daß einer Religion, die der Krücke der Kunst bedarf, anstatt ihrerseits der Kunst eine Stütze zu sein, im Grunde nicht einmal die Bedeutung eines ästhetischen Requisites beizumessen ist. Ist die Religion etwas ohne und abgesehen von aller Kunst, so braucht es der Rettung nicht, ist sie das nicht, so kann auch die bestgemeinte Rettung nichts fruchten.

Gerade in seinem wichtigsten Gedanken widerspricht sich aber Wagner selber, wenn er weiter sagt, daß es in bezug auf die bildenden Künste auffällig sei, daß ihre ideal schaffende Kraft in dem Maße abgenommen habe, als sie von ihrer Berührung mit

der Religion sich entfernte (X, 220), denn das sieht doch eher darnach aus, als hätte die Kunst die Religion nötiger, als die Religion die Kunst.[1])

Aber lassen wir das alles beiseite. Viel wichtiger ist für uns eine Folgerung, die wir jetzt schon zu ziehen imstande sind. Es ist durchaus nebensächlich, ob Wagners Gedanke des musikalischen Dramas seine religiösen Ansichten beeinflußt habe, oder ob umgekehrt diese auf jene von Einfluß gewesen sind, oder ob sie sich schließlich gegenseitig begegnet sind, jedenfalls war die Stellung, die Wagner seinem erstrebten Drama in religiöser Beziehung zudiktierte, nur vereinbar mit einem undogmatischen, wie wir später sehen werden, gefühlsmäßigen Christentum und hatte andererseits die Religion nirgendwo mehr Platz im Reiche der Kunst als im Allkunstwerk. Wo eine Religion in dem von Wagner gemeinten Sinne sich retten läßt, da braucht's freilich keiner „ritualmäßigen Messen" mehr, da ist überhaupt kein Platz mehr für eine Kirchenmusik im eigensten Sinne des Wortes. Wagners Ansichten über Kirche (Religion) und Musik (Kunst) führen in ihrer Konsequenz zur Verneinung des Begriffes Kirchenmusik. Diese Folgerung ist so unabweislich, daß, wenn sie Wagner in „Religion und Kunst" auch ausdrücklich zu ziehen vermeidet, sie ihm dafür in der schon angezogenen Hugenottenbesprechung, die Jahrzehnte vor „Religion und Kunst" liegt, um so unbekümmerter aus der Feder gesprungen ist.

Natürlich kommt einer dogmenlosen Religion keine Kunst weiter entgegen, als die Musik und allenfalls noch die Architektur, weil sie des begrifflichen Inhaltes nicht bedürfen, um etwas zu „sagen". „Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegorischen Begriffen gegebenen Dogmas dadurch zu veranschaulichen, daß sie die allegorische Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubwürdigkeit als zweifelhaft voraussetzen zu müssen, selbst zum Gegenstand ihrer idealisierenden Darstellung verwendete, so mußte, wie wir dies zu ersehen genötigt waren, die Dichtkunst ihre ähnlich bildende Kraft an den Dogmen der christlichen Religion ungeübt lassen, weil sie, durch Begriffe darstellend, die begriffliche Form des Dogmas, als im eigentlichen Sinne wahr, unangetastet erhalten mußte. Einzig konnte daher der lyrische Ausdruck entzückungsvoller Anbetung der Dichtkunst nahe gelegt sein, und diese mußte, da der Begriff hier nur im kanonisch festgesetzten Wortstile behandelt werden durfte, notwendig in den des Begriffes unbedürftigen, rein musikalischen Ausdruck sich ergießen. Erst durch die Tonkunst wird die christliche Lyrik daher zu einer wirklichen Kunst: die kirchliche Musik wird auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung löste sie aber diese Worte, wie die durch sie fixierten Begriffe, bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, so daß sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mitteilte." (X, 221.)

Wer genau zusieht, findet in den letzten Worten ein Problem angerührt, das schon die Kirchenväter in hervorragendem Maße beschäftigte, das auch heute noch allen Kämpfen um den „Fortschritt in der Kirchenmusik" latent zugrunde liegt, das Verhältnis nämlich vom Wort zum Tone in der Kirchenmusik. War es zu den Zeiten des gregorianischen Chorales der Jubilus, den St. Augustin mit den bekannten Worten so wundervoll verteidigte, so war's in der Epoche der Polyphonie das Durcheinander der Stimmen und ist's zu unsern Zeiten das so vielen Ohren querständige Chroma, das als *pias aures offendens* mit mehr Eifer als Glück bekämpft wird. Wie bei jeder Art von angewandter Kunst, so wird auch bei der Kirchenmusik die Frage einer Diskrepanz zwischen der Kunst und ihrer Anwendung immer wieder einmal — in Übergangszeiten — aktuell werden. Es ist darum von Irrtum, zu glauben, diese Frage durch Worte ein für allemal entscheiden zu können — gerade als wenn es nicht vielmehr die Anwendung,[2]) sondern

---

[1]) Eine Seite weiter stellt er fest, „daß diejenige Kunst, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchste Leistung zu erreichen bestimmt war, aus dieser Durchdringung gänzlich ausgeschieden, wie nicht zu leugnen steht, in gänzlichen Verfall geraten ist.

[2]) Es geht auch auf anderen Gebieten so. Käme es bloß auf die Prinzipien und nicht auf deren Anwendung an, so wären, um ein Beispiel anzuführen, alle Moralisten brotlos.

die Prinzipien selber wären, um die der Streit ist! Diese Frage wird immer wieder nur von Fall zu Fall und nur für einen gewissen Zeitraum einzig durch eine Tat, und zwar eine Palestrinatat entschieden werden.

Man kann nicht sagen, daß Wagners Meinung in dieser Sache radikal sei, was dabei herauskommt, hat mit Kirchenmusik überhaupt nichts mehr zu tun. So meint er denn auch den folgenden Passus in einem ganz anderen Sinne, als man nach oberflächlichem Hinsehen annehmen möchte. „Streng genommen," sagt er, „ist die Musik die einzige, dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder andern ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christentums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wieder auflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei: weshalb wir sie auch als die jüngste, und unendlicher Entwicklung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen." (Ebenda.)

Nach dieser Unterbrechung greift er dann den früher angesponnenen Gedanken wieder auf. „Ihrer — der Musik — bisherigen Ausbildung nachzugehen, oder ihrer zukünftigen Entwicklung vorzugreifen, kann (indessen) hier nicht unsre Absicht sein, da wir sie für jetzt nur noch ihre Affinität zur Religion in Betracht zu ziehen haben. In diesem Sinne ist nun, nach der vorangegangenen Erörterung über die Nötigung der poetischen Lyrik zur Auflösung des wörtlichen Begriffes in das Tongebilde, anzuerkennen, daß die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart, weshalb wir sie sinnbildlich in dasselbe Verhältnis zur Religion setzen möchten, in welchem wir den Gottesknaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaelischen Gemälde uns darstellten: denn als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspenstigen Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen läßt. Hier heißt es ‚das bedeutet'. Die Musik aber sagt uns: ‚das ist' — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und dies zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüt wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt." (X, 221, 222.)

Danach wären alle übrigen Künste in Hinsicht auf das Dogma eine Allegorie der Allegorie, insofern ja nach Wagner auch das Dogma lediglich Symbol ist, also auch nur sagt „das bedeutet". Die Musik aber soll eben dadurch „das ist" sagen können, also ohne Allegorie sprechen, weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt. Wodurch aufhebt? Dadurch, daß sie vom Begriffe — absieht, sich von ihm innerlich emanzipiert, denn das soll es heißen, was Wagner mit den etwas umständlicheren Worten sagt „und dies zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüt wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt". Wagner faßt hier augenscheinlich etwas als Entwicklung, was in Wirklichkeit von vornherein im Wesen der Tonkunst begründet lag, die immer und überall ihre Grenzen da hat, wo das Begriffliche anfängt. Womit wiederum nicht gesagt sein soll, daß die Tonkunst außer aller Beziehung stehe zur Welt des Begriffes, namentlich dann nicht, wenn es sich um sie als angewandte Kunst handelt. Man streiche die religiösen Begriffe und man wird sehen, wo die religiöse Kunst bleibt! Wagner ist da gewissen im Protestantismus immer einmal wiederkehrenden Strömungen unbewußt unterlegen, die das Christentum dadurch glauben retten zu können, daß sie es aus dem Tageslichte der Vernunfterkenntnis hinweg durchaus in die Gefühlswelt verlegen, ohne zu bedenken, daß bei solcher, von ihnen vorbereiteter innerer Emanzipation die äußere mit zwingender Nötigung folgen muß. Gerade das, was Rettung sein sollte, ist der Anfang vom Ende. Auf die Musik angewandt würde das bedeuten äußere Trennung vom Worte, nachdem eine solche innerlich, wie wir oben sahen, schon vor

sich gegangen ist, womit dann wiederum eine Linie überschritten wäre, hinter der keine Kirchenmusik mehr liegt. Wagner zieht diese Konsequenz.

„Es mußte bei ... ihrer erhabenen Eigenheit der Musik vorbehalten bleiben, von dem begrifflichen Worte sich endlich ganz loszulösen: die echteste Musik vollzog diese Loslösung auch in dem Verhältnisse, in welchem das religiöse Dogma zum eitlen Spiele jesuitischer[1]) Kasuistik (sic!) oder rationalistischer Rabulistik wurde. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunst nach sich: dort, wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, ist auch in den Schaustellungen der einen, wie in der Begleitung der anderen kein Unterschied von jedem sonstigen Paradevorgange zu bemerken. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche vermochte der Tonkunst das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner außerweltlichen neugestaltenden Reinheit zu erhalten; und die Affinitäten einer Beethovenschen Symphonie zu einer reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion nachzuweisen, soll unsere Aufgabe ... sein." (X., 222 f.)

Alles in allem könnte man also sagen, Wagner sei hier Schleiermacher ins Musikalische übersetzt. Es gibt für ihn keine dogmatische sondern nur eine Gefühlsreligion und warum sollte von letzterer in einer Beethovenschen Symphonie nicht gerade soviel zu finden sein, als in der *Missa Papae Marcelli?* Ganz abgesehen davon, daß man musikalisch einem Dogma überhaupt nicht beikommen kann, soweit es nämlich Dogma d. h. Glaubenslehre ist. Wohl aber hat jedes Dogma in irgend einer Beziehung auch einen Gefühlsgehalt. Dieser Gefühlsgehalt ist aber nur da in Beziehung auf den begrifflichen Gehalt, würde ohne ihn überhaupt nicht da sein. Eskamotiert man den begrifflichen Inhalt, so verschwindet der Gefühlsgehalt, wie der Duft einer Blume, die im Zimmer stand, nach ihrer Entfernung noch eine Weile vorhält und sich dann verliert. Musik als reine „Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes", wie Wagner es will, ist also ein Ding der Unmöglichkeit; möglich nur dann und so lange, als wenigstens unbewußt auch das Begriffliche noch mitschwingt. Unsere Freigeister singen auch noch Weihnachtslieder, für mich ein Beweis, daß das Wissen um die Weihnachtstatsache wenigstens noch in ihnen lebendig ist, lebendig genug um sie den spezifischen Duft der Weihnachtsgesänge ihren besonders gearteten Charakter empfinden zu lassen.

Es soll gar nicht geleugnet werden, daß etwa in Beethovens Symphonien „Affinitäten zur Religion" sich finden; daß diese Affinitäten sich jedoch auf eine noch zu erblühende Religion der Zukunft beziehen sollten, bedürfte erst eines ernstlichen Beweises. Bis dieser geführt ist, bleibt anzunehmen, daß die religiösen Fäden, die den Symphonien Beethovens eingewebt sind, aus derselben Seide gesponnen sind, die das Material lieferte für die Messe in *C*-dur und das Wunderwerk der *Missa solemnis,* welcher findige Seelen aus sehr durchsichtiger Absicht die Pfändungsmarke des Pantheismus aufgeklebt haben.

Der Überzeugung, daß die Musik nur durch Trennung von der verfallenden Kirche ihr Heil finden konnte, gibt Wagner weiter unten noch einmal charakteristischen Ausdruck. Unter Hinweis auf die bekannte Ballade vom Nöck, der wieder sang und schöner als zuvor, als die Knaben ihm sagten, er könne doch selig werden, meinte er:

„Nun hieß uns der Erlöser selbst unter Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterließ uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempelmauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte." (X., 250.) Danach muß dann das Kunstwerk freilich „die lebendig dargestellte Religion" sein und das „Untertauchen in das Element der symphonischen Offenbarungen Beethovens als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten." (X., 250.) „Über alle Denkbarkeit des Begriffes

[1]) **Der Name „Jesuit" ist leider auch für Wagner derselbe Popanz, der er für jeden Durchschnittsprotestanten auch ist.**

hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem einen: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt." (Ebenda.)

In diesen seinen prinzipiellen Standpunkt ordnet nun Wagner auch Palestrina ein, indem er ihn unter diesem neuen Gesichtspunkte betrachtet, während er ihn in dem im ersten Teile angeführten „Entwurfe" unter rein praktischen Rücksichten angeschaut hatte. Palestrina ist ihm einer, der das Unaussprechbare tönend zu sagen wußte, er ist ihm geradezu Paradigma für die Erklärung seiner Ansicht von dem Berufe und der Fähigkeit der Musik das Wesen der Religion mit unzweifelbarer Deutlichkeit auszusprechen.

„Wollen wir uns das von ihm (dem Musiker) wahrgenommene innerste (Traum-) Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dies in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines der berühmten Kirchenstücke Palestrinas anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existiert; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher, als alles andere, das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion zum Bewußtsein bringt." („Beethoven" IX, 79, 80.)[1]

Man sieht, auch hier, so wunderbar schön und treffsicher auch das innerste Wesen des Palestrinastiles, soweit das überhaupt von außen her möglich, bloßgelegt ist, verwechselt Wagner wieder den Gefühlsinhalt der religiösen bezw. liturgischen Texte, den Palestrina zum Ausdrucke bringt, mit dem Wesen der Religion selber. Die Konsequenz aus dieser Anschauung ist, daß „mit Palestrinas Musik auch die Religion aus der Kirche geschwunden war", wogegen nun „der künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion wie zugleich die Musik konterreformierte" (ebenda S. 84). Der weitere Verfall der Kirchenmusik ist unaufhaltsam, bis Beethoven aus der Kirchenmusik ein neues Drittes schafft, indem er der Vokalmusik in ihrem Verhältnisse zur reinen Instrumentalmusik eine neue Bedeutung gibt. „Diese (neue) Bedeutung war der bisherigen (d. h. vorbeethovenschen) gemischten Vokal- und Instrumentalmusik fremd. Diese, welche wir bisher zunächst in den kirchlichen Kompositionen antreffen, dürfen wir fürs erste unbedenklich als eine verdorbene Vokalmusik ansehen, insofern das Orchester nur als Verstärkung oder auch Begleitung der Gesangstimmen verwendet ist. Des großen S. Bach Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangchor zu verstehen, nur, daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumentalorchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab. Dieser Vermischung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geistes der Kirchenmusik, auf die Einmischung des italienischen Operngesanges mit Begleitung des Orchesters nach den zu verschiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethovens Genius war es vorbehalten, den aus diesen Mischungen sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. In seiner *Missa solemnis* haben wir ein rein symphonisches Werk des echtesten Beethovenschen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem

[1]) Solange das Wort noch in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen" der Seele war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. (In „das Kunstwerk der Zukunft" III, 87.)



Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält sich nur deswegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dies auch sein kirchlicher Charakter bedingt (sic), uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt." (IX, 102, 103.) Diese rein symphonische Behandlung der Singstimmen war, wie Wagner an anderer Stelle sich noch viel deutlicher ausdrückt, Beethoven nur deshalb möglich, „weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung usw. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden könnte," eine Degradierung des Textes, wie sie Wagner für seine eigenen musikdramatischen Werke zu allerletzt gutgeheißen hätte, die ihm aber bei der Kirchenmusik um deswillen am Platze scheint, weil ihm ja da die Musik und nicht der Text den religiösen Kern einzig enthüllt.

Wie nun die weltliche Musik im Gegensatze zur geistlichen sich ausgebildet habe, sucht Wagner sich ebenfalls auf seine Weise zu erklären. Nachdem er den Charakter palestrinensischer Musik in der oben angeführten Art zu schildern versucht hat, fährt er fort: „Vergegenwärtigen wir uns jetzt hinwieder ein Tanzmusikstück oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpiece, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie vermöge der ihr gegebenen Plastizität bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit „weltlich" bezeichnet, im Gegensatze zu jener „geistlichen" . . . Die Musik tritt dadurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft ihrer Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt." (IX, 81.)

Das ist nun wieder — abgesehen von dem abschließenden Schopenhauerianismus — eines jener Wagnerischen *dicta,* bei denen man manchmal verblüfft innehält, um sich bewußt zu werden, wie einem da eine Frage von einer so gänzlich neuen Seite gezeigt wird, und wie wirklich tiefblickend sie so ganz nebenbei angerührt und scheinbar absichtslos eben damit einer Lösung näher gebracht wird. Man wird bei einigem Nachdenken finden, daß das oben angegebene gar kein so übles Kriterium für die Scheidung von kirchlicher und weltlicher Musik ist, und wenn man sich nicht gerade darauf kapriziert, es als das einzige gelten zu lassen, kann es in der Scheidung der Geister ausgezeichnete Dienste tun. Es bedürfte eines eigenen Aufsatzes, das im einzelnen nachzuweisen. Es sei für diesmal nur auf die eine Tatsache hingewiesen, daß dieses gedachte Kriterium auch in den Reformschriften und Aufsätzen Franz Witts des Einzigen, wenn auch ohne Berufung auf Wagner, vermutlich auch unabhängig von ihm, eine große Rolle spielt. Man erinnere sich nur an das, was der Gründer des Cäcilienvereins an vielen Stellen über die Arie schreibt, die ihm der *diabolus in musica sacra* war. Ich kann mich freilich nicht erinnern, ob sich Witt auch über das „warum" und „weshalb" in einer der Wagnerschen ebenbürtigen Weise Rechenschaft zu geben versucht hat.

Wagner hat nun in einer andern Stelle seiner Schriften (VII, 106 ff.) auseinanderzusetzen versucht, wie er sich jene Entwicklung von geistlich zu weltlich dachte. Wir können die ausführliche, interessante Stelle hier nur im Auszuge wiedergeben.

Den Griechen war danach alle Musik aus dem Tanze erwachsen. Das Christentum schloß natürlich den Tanz als gottlos von seiner religiösen Feier aus, ließ damit natürlich auch „das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen". „Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf

der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivierte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekannten Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik," welche eine so wunderbare, „das Herz bis in das tiefste Innere erregende" Wirkung hervorbringen, daß „durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer andern Kunst sich ihr vergleichen kann." „Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie früher für den Tanz verwandte." Dabei wußte man aber die „ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie für sich nicht zu verwenden". Das Resultat war die italienische Opernmelodie. Nur die deutschen Meister, statt die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, „suchten vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie teilnahm, so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen *Canto fermo,* sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt derjenige leicht, dem es vergönnt hier unter anderm ist, eine schöne Aufführung Bachscher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust." (VII, 107 f.)

Dies und alles, was Wagner über Kirchenmusik geschrieben hat, ist, das muß man sich vor Augen halten, immer nur im Zusammenhange mit andern, ihn bewegenden Fragen geschrieben. Vielleicht dürfen wir aber gerade daraus die Folgerung ziehen, daß die Ansichten Wagners über diesen Punkt dadurch um so ungeschminkter zutage treten; denn nirgends gibt sich der Mensch offener und absichtsloser als in den Dingen, die für ihn Nebensachen sind.

Nach dem, was voraufgegangen ist, scheint es fast überflüssig zu sagen, daß Wagners Ansichten über Kirchenmusik, soweit sie dieselbe treffen und nicht neben ihr hergehen, in ihren letzten Konsequenzen hinauslaufen auf eine wohlstilisierte Inschrift auf einen wohlwollend konzedierten Leichenstein. Diese Ansicht Wagners über die Kirchenmusik ist die ganz einfache Folge seiner Ansicht über die Religion. Er wäre vielleicht nicht zu dieser Ansicht gekommen, wäre er in einer Religion aufgewachsen, die einen Kultus im eigentlichen Sinne des Wortes gekannt hätte. Der Künstler in ihm revoltierte da gegen etwas, was der Protestant in ihm bejahte.[1]) Und als Ausweg aus diesem, ihm selber unbewußten Dilemma bot sich ihm nur jene „Rettung der Religion durch die Kunst", die aber, wie der Parsifal beweist, in Wirklichkeit auf eine Annäherung der Kunst an die Religion hinauslief. Eine Religion, die für sich selber eines Leichensteines noch nicht bedürftig ist, hat auch nicht not, die Daseinsberechtigung ihrer sakralen Kunst nachzuweisen. Daß die katholische Religion gerade auch in den Tagen Richard Wagners dieses Nachweises nicht bedurfte, erhellt aus der allbekannten Tatsache, daß in eben jenen Tagen, da nach Wagners Meinung die Zeiten reif dafür geworden waren, daß die

---

[1]) Als der Kapellmeister Levi, der Israelit war, bei Gelegenheit seiner Bestimmung zum Parsifaldirigenten, seine Neigung zu erkennen gab, zum Katholizismus überzutreten, sprach Wagner, wie Glasenapp erzählt „sehr schön von der Einfachheit und Innigkeit der kirchlichen Akte in der protestantischen Kirche". (Glasenapp, VI, 502.)



Kunst die Religion ihrem Kerne nach rette, sein Freund Liszt seine großen Messen schrieb, Werke, die von der Lebenskraft und dem Lebenswillen katholischer Kirchenmusik urkräftiges Zeugnis gaben. Das war wie eine Korrigierung der vorgefaßten Meinung Wagners. Und da ist es bezeichnend genug, daß Wagner in seinen vielen Briefen an Liszt, mit einer einzigen durchaus belanglosen Ausnahme, nirgendwo auf dessen kirchenmusikalische Werke eingeht, während er doch über die symphonischen Dichtungen einen ganzen Aufsatz schrieb. Es soll daraus kein Vorwurf konstruiert werden. Was hätte Wagner sagen sollen, da für ihn Kirchenmusik im eigentlichen Sinne abgetan war zugunsten des Gesamtkunstwerkes, das hier genau so wie bei der Oper und Symphonie die Erbschaft antreten sollte? Daß dabei höchstens eine Verwässerung, niemals eine Rettung der Religion herausspringen konnte, glauben wir schon angedeutet zu haben, wie auch, daß der Parsifal zur Führung eines Gegenbeweises durchaus ungeeignet sei. Er ist vielmehr geradezu ein unzweideutiges Beispiel dafür, wie wenig es möglich ist, jenen Ideen überzeugende Wirklichkeit zu geben, was in diesem Falle nichts weniger bedeutet hätte, als die Wirkung zur Ursache zu machen. So ist in Wahrheit die Religion die zeugende Grundlage des Parsifal genau so gut, wenn auch vielleicht nicht in gleicher Stärke, als sie es bei den *Autos sacramentales* des großen Spaniers Calderon gewesen ist, dessen größter Verehrer Richard Wagner war. Parsifal hat der Religion unendlich mehr zu danken, als die Religion dem Parsifal. Und daß der Parsifal gerade der katholischen Religion seine besten Wirkungen verdankt, könnte man geradezu als ein *argumentum e contrario* buchen für die Wahrheit des Deutingerschen Satzes, daß, „je ärmer der Kultus, desto ärmer auch der Inhalt der Kunst“ sei. (Kunstlehre, Seite 76.)

Nein, wer die Religion „retten“ will, der diene ihr, das ist alles, was er tun kann. Das tut die Kirchenmusik und gewinnt von da ihren unveräußerlichen Rechtstitel. Gerade die Beschäftigung mit Wagners so ganz anders gearteten Ideen hat uns diese Wahrheit wieder mit erhöhter Deutlichkeit und vertiefter Überzeugung vor die Seele treten lassen.

Daß nichtsdestoweniger Richard Wagner ein richtiges Fühlen hatte für die Zusammengehörigkeit auch von Kirche (nicht Religion) und Kunst, beweist uns ein Passus aus „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ (VIII, 100 f.), den wir zum Beschluß dieses zweiten Teiles unserer Ausführungen hiehersetzen, wie wir ihn finden, ohne uns auf Berichtigung einiger Schiefheiten einzulassen. Jeder katholische Kirchenmusiker wird ihn ohne Zweifel seinem Sinne nach unbedenklich unterschreiben. Es heißt da:

„Es ist heutzutage leicht geworden, die Kirche zu apostrophieren: auf der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den, beiden dienenden, Zeitungsautoren wird sie gemeinhin und, je nachdem es in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen Respekt wie eine Mobiliarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es unternehmen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, daß der hierin sich aussprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der öffentlichen Kunst zugefügten Ehrlosigkeit in unserer Zeit einen wirklichen Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon aus Selbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da wir anderseits nicht im mindesten uns berufen fühlen, bei unserm Vorhaben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig anstreift — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf ihren unaussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des Laien bestimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch Schönen sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen Ehrfurchtlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön finden mußten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll gegen sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber möchten wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem wir uns selbst hierfür in einem gewissen Sinne des Gleichnisses bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich vorliegende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michelangelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen festlichen Gelegenheiten diese Werke durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? — Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrinas erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Ballettmusik zum *Credo* und *Agnus* erklingt? — Es war eine schönere Zeit, wo das spanische Auto die erhabensten Mysterien des christlichen Dogmas von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse dem Volke vorführte, als da von der Hauptstadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche aus eine Oper die Welt durchzog, in welcher (wie in den „Hugenotten") Mörder und Mordbrenner im heiligsten Kirchengewande den gräßlichsten Priesterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anstimmen. Einen Sinn, welcher den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiß nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängnis manch frivoles Witzwort in der französischen und italienischen Presse hervorrief, dagegen der größte deutsche Dichter sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung (sic!) der *Mater gloriosa* als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen beschloß. Sollten sie nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schillerschen „Maria Stuart" in andrer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß gibt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?"

Im Hinblick auf diese Äußerung ist es auch erst begreiflich, wie Wagner die Wittschen Tendenzen mit so warmer Sympathie begrüßen konnte.

Introitus[1])

Laß mich von ferne stehn, o Herr, laß mich
Nur stehn und schauen deines Hauses Zier,
Und atmen, wo mit sanftem Flügelschlag
Der Odem deiner Allmacht weht.

Als wie in deinem Vorhof laß mich knien
Und fürchtig harren auf dein Wort und Wesen,
Das wie ein Brunn der Gnade, köstlich, reichlich
Aufsprudeln wird an heil'ger Statt.

Und laß mich lauschen, wie dir Menschenmund
Und Engelsmund das Alleluja singt,
Und mischen meiner Seele still Getön
In ihren ew'gen Chor.

Herr! mich verlangt nach deinem Heiligtum.
Ach, weiß wie Tabor schimmert dein Altar,
Wie Sion schön, dahin die Völker wallen ...
Herr ... Herr ... auch ich! ...

Auch ich? — Weh mir! — es klafft ein Abgrund zwischen
Dir und mir, daraus mir schauervoll
Mit meiner Sünde schrecklichem Gesicht
Der Tod entgegenstarrt.

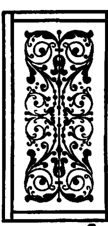
Und eine Welle dunkelrot wälzt sich heran,
Leckt mir die Füße ... steigt zum Herzen ...
Herr, hilf mir! — ich versinke. Schlage du
Die Brücke über Meer und Abgrund.

Vergib mir meine Schuld. Und rufe mich,
Und locke mich mit süßem Wort, und hülle
Mich wohl in deiner Gnade Mantel ein,
Damit ich sicher schreite.

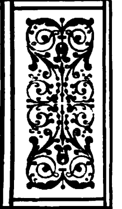
Hauche mich an, o Gott, dein Atem
Ist Geist und Feuer. O versenge mir die Lippen,
Daß sie gereinigt seien zum Gesang.

Versenge mir das Herz. Es will
Im großen Opfer, das dir wohlgefällt,
Mit aufgeopfert sein. Herr, wie vermag ich
Vor dich hinzutreten —? doch ich will
Von deinen Namen den, der lieblich klingt,
— Barmherzigkeit anrufen über mich.

[1]) Aus der *„Missa poëtica"* von Ilse v. Stach (Kempten, J. Kösel), die hiemit den Lesern aufs wärmste empfohlen sei. Die Redaktion



Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes



Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

(Fortsetzung)[1]

Mit Spe und Scheffler gehören zur ersten schlesischen Dichterschule die beiden Kapuziner Prokopius von Templin und Laurentius von Schnifis.

Die Jahre 1608 und 1680 sind die Grenzsteine im Leben des P. Fr. Prokopius von Templin, der in der Welt den Vornamen Andreas geführt hat; sein Familienname ist uns unbekannt. Zu Templin an der Havel stand seine Wiege in einem protestantischen Bürgerhause; sorgende Elternliebe vergoldete wie Morgensonnenschein der Kindheit erste Jahre. Als des Schicksals rauhe Faust, die Feuersgluten, die Heimatstadt in Trümmerschutt verwandelte, schickte der Vater den Knaben zur weiteren Ausbildung nach dem nahegelegenen Berlin (zirka 1620—1625). Vielleicht war es die Unzufriedenheit mit dem kirchlich religiösen Leben der Hauptstadt, die dem lebens- und wahrheitsdurstigen Jüngling den Wanderstab in die Hand drückte. Die Chronik meldet nur wenig aus der ersten Zeit der Wanderjahre. Wir finden den Märker zu Prag im Dienste eines österreichischen Offiziers wieder. Hier in Böhmens Hauptstadt fand er den Weg zum Mutterschoße der katholischen Kirche zurück; hier scheint ihm auch der folgenschwere Entschluß gereift zu sein, den er zu Wien (1627) verwirklichte: die schmucke österreichische Uniform mit dem braunen, harten Habit der Franziskussöhne zu vertauschen. In jenem Jahre empfing er in dem Kapuzinerkloster „Am neuen Markte" das Kleid des seraphischen Patriarchen von Assisi und nach dem Bekehrer Böhmens den Ordensnamen Prokopius. Als er nach vielseitiger Vorbereitung die Priesterweihe (wahrscheinlich 1632) erhalten hatte, betrauten ihn seine Obern mit dem Predigtamte und sandten ihn zunächst nach Maria Zell in der Steiermark und dann nach Prag in das Klösterlein auf dem Hradschin. Hier führte der unermüdlich eifrige und heroische Seelsorger die verirrten Schäflein der Steiermark und des Böhmerlandes oft unter eigener Lebensgefahr zur rechten Hürde zurück. Anfangs der vierziger Jahre tritt er als Prediger in der Schottenkirche zu Wien auf und wird dem hartbetroffenen Volke zur Zeit der Pest (1649) ein Engel der Barmherzigkeit. Tausend und abertausend zieht der wortgewaltige und freimütige Kanzelredner, des Paters Abraham a Sancta Clara unverkennbarer Vorläufer, in den Bann seiner unwiderstehlichen Beredsamkeit, der zu lauschen dem Kaiserpaare eine Freude und Ehre zugleich war. Die Jahre 1656—1666 sehen ihn als Prediger zu Passau, das er nur verläßt, weil die Feuersbrunst, welche die ganze Stadt zerstörte, die meisten seiner Schriften vernichtet und seinen Verleger in völlige Armut gestürzt hatte. Um seinem neuen Verleger nahe zu sein, siedelte Prokopius 1666 nach Salzburg über, wo er die Herausgabe seiner zahlreichen Werke zum Abschluß brachte. Den Abend seines Lebens (1679—1680, † 21. Nov.) beschloß der heiligmäßige Mönch im Kreise seiner Ordensbrüder zu Linz.

Als Dichter hat Prokopius aus dem Wunderborn des Mittelalters geschöpft; das mittelalterliche Kirchenlied hat ihn in den Zauberbann seiner eigenartigen Schönheit gezogen. Deshalb klingen aus seinen Liedern die trauten, volkstümlichen Töne des alten Kirchenliedes und des Minnegesanges uns entgegen. Der Sänger führt uns gleichsam seitwärts der großen Heeresstraße jener Zeit in die geheimnisvolle Weihe des Waldesfriedens. An einem idyllischen Plätzchen hat der fromme Einsiedler seine Klause erbaut; hell und klar wie der Silberton ihres Glöckleins vereinigen sich die Lieder mit dem geheimnisvollen Rauschen der Blätter und dem vielstimmigen Gesange der Vöglein zum Lobe der Himmelskönigin. Freilich gibt sich Prokop als echtes Kind seiner Zeit, das sich nicht frei zu halten weiß von den Mängeln und Unvollkommenheiten, die der Poesie des 17. Jahrhunderts überhaupt anhaften. Aber trotz seiner Un- und Eigenarten dürfen wir uns des Sängers in vollem Maße freuen. Wie der Wüstenwanderer aufjubelt, wenn in der endlosen Öde eine erquickende Oase auftaucht, so wird bei einem Gange durch den Dichtergarten des 17. Jahrhunderts unser Herz freudig schlagen, wenn in den Liedern

[1]) Vgl. *Musica sacra,* 45. Jahrgang 1912, S. 217, 244, 266ff.

Prokops uns „ein moos- und efeuumrankter Waldbaum begegnet inmitten der nach Versailler Muster zugestutzten Zierbäume.“ Wie volkstümlich erklingt das Lied, das er der Mutter Gottes von Passau gesungen:

Es wohnt ein schönes Jungfräulein,
Bekleidt mit Sammt und Seiden,
Ob Passau in dem Kirchel klein
Auf einer grünen Heiden.
Dort auf dem Kapuzinerberg
In Gnaden sie verbleibet,
Mit Zeichen und mit Wunderwerk
Ihr meiste Zeit vertreibet.

Es stehn vor ihrem Angesicht
Vier tapfre Edelknaben,
Zu ihrem Dienst dahingericht,
Die Schild in Händen haben.
Freiheit und Privilegia,
Groß Ablaß und Genaden
Tut man bei ihnen finden da,
Zu denen sie uns laden.

Auf ihrem Haupt trägt sie ein Kron
Von Gold und Edelgsteinen,
Von Silber ist gemacht ihr Thron,
Auf dem sie tut erscheinen.
Jesus, der wahre Gottessohn,
In ihren Armen wohnet,
Die Seel, die ihm und ihr tut schon,
Bleibt wohl nicht unbelohnet.

Mit vielen zarten Blümelein
Ist sie gar fein umstecket,
Mit Nägeln und mit Röselein
Wird ihr Altar bedecket.
Darvon das ganze Kirchel schier
Überaus lieblich schmecket,
Damit das Volk durch solche Zier
Zur Andacht wird erwecket . . .

An ihr ist nichts denn Heiligkeit
Und majestätisch Leben,
Ganz englisch ist ihr Reinigkeit,
Demütig doch darneben.
Ihr Ursprung ist sehr adelig,
Von königlichen Stammen,
Ich darf sie nennen öffentlich:
Maria heißt ihr Namen.

Sie hat ein kleines Glöckelein,
Gar wunderschön es klinget,
Gleichwie ein kleines Waldvöglein
In aller Früh es singet.
So bald es hört ein liebreichs Herz,
Vor Freuden es aufspringet:
Das Volk es locket hinaufwärts,
Wanns in die Luft sich schwinget . . .

Vor ihr die Engel neigen sich,
Weil sie Gott selber ehret,
Dienstwillig sie erzeigen sich,
So bald sies nur begehret.
Die Kaiser biegen ihre Knie,
Die König sie schön grüßen,
Fürsten und Herren rühmen sie
Und fallen ihr zu Füßen.

Wer nur ansieht ihr schön Gestalt,
Der tut sich gleich verlieben,
Als wär an ihr Magnets Gewalt,
So wird er angetrieben.
Viel tausend Leut so manche Meil
Ihr zu Gefallen reisen;
Zu kurz ist ihnen Zeit und Weil,
Wann sie ihr Ehr erweisen . . .

Geb Gott, daß stets an diesem Ort
Sein Name werd gepriesen,
Daß ihm so gar mit keinem Wort
Ein Unehr werd’ bewiesen.
Das liebe Kindlein Jesus Christ,
Der Mutter zu Gefallen
Woll helfen tun zu jeder Frist,
All die zur Jungfrau wallen.

Seine 600 Lieder finden sich in seinen Predigtwerken, wo sie in den Text eingestreut sind, z. B. in: Mariä-Hülf-Lobgesang (1659), Herzens-Freud und Seelen-Trost (1660), Eucharistiale (1661), besonders aber in seinem Mariale (1665). All das Gold, die Edelsteine und die Perlen der Heiligen Schrift, die der arme Sohn des heiligen Franziskus in der goldenen Schmiede seines Herzens zu einer kostbaren Krone verarbeitet, hat er in diesen Werken seiner erhabenen Königin demütig zu Füßen gelegt. —

Nicht weniger als elf seiner Lieder haben Achim von Arnim und Klemens Brentano der Aufnahme in „Des Knaben Wunderhorn“ für würdig erachtet, von denen mehrere den Beifall des Altmeisters der deutschen Lyrik, des Dichterfürsten Goethe, gefunden haben.

Aus den katholischen Gesangbüchern sind Prokops Lieder meist wieder verdrängt. Nur das letzte seiner sieben Wallfahrtslieder: „Ave, o Fürstin mein“ findet sich mit vielen Änderungen und Kürzungen noch heute in den Gesangbüchern: Ermland [Braunsberg] (1896 Nr. 142); Freiburg *‚Magnificat‘* (1892, 1904 Nr. 171); Fulda (1897 Nr. 117); Limburg (1896 Nr. 314); Mainz (1865 Nr. 174); Münster (1897 Nr. 122); Trier ([1892] 1905 Nr. 133); „O Christ, hie merk“ von P. G. M. Dreves S. J. (Freiburg 1885 Nr. 118); *Ora et canta*

von Slovák und Kment (Brünn 1896 S. 157); Psälterlein von Lüken (Meppen 1894 Nr. 184); Psälterlein von Mohr (1891 Nr. 171); Seraphische Harfe von P. Rupertus Müller O. F. M. (Freiburg 1902 Nr. 17) und *„Stella matutina“* (Feldkirch 1894 Nr. 107).

Nicht so bedeutend wie Prokopius ist sein Ordensbruder Laurentius von Schnifis, der Sänger aus dem Drusental, der 1633 als Kind armer Leute geboren ist. Wo und wann der Knabe seine staunenswerten Kenntnisse erworben, ist uns nicht bekannt, da die Chronik aus des Sängers Jugendzeit große Lücken aufweist. Schon früh hat er den Wanderstab ergriffen und ist als fahrender Sänger den Rhein stromab gepilgert, wo er zunächst in „der berühmten Silberstadt“ *(Argentoratum)* Straßburg, am gastlichen Hofe des Erzherzogs Leopold, des damaligen Bistumsverwalters, freundlich aufgenommen wird. Nur ungern geht's weiter. Da locken ihn „in der Ubierstadt, dem heiligen Köln, dem deutschen Rom mit seinen 368 Klöstern, Kirchen und Kapellen“ die lieblichen Töne der Trutznachtigall Spes, die ihn zu süßer Rast einladen. Mit einem Male finden wir ihn als Schauspieler in Wien, von wo er von dem prachtliebenden Erzherzog Karl Ferdinand als Hofschauspieler in seine Residenz Innsbruck berufen wurde. Er dachte wohl nicht daran, das weltliche Leben und den Glanz des Hofes jemals aufzugeben. Da soll er in einer lebensgefährlichen Krankheit jene vielbesprochene Erscheinung gehabt haben, die man mit vollem Rechte bezweifeln kann. In dieser Vision versprach die Gottesmutter ihm in seiner Seelenqual Rettung aus Krankheit und Sündenelend, wenn er als Ordensmann büßend seine Tage beschließen wolle. Er gelobte der Himmelskönigin Gehorsam und trat in den Kapuzinerorden, in dem er 1702 nach einem segensreichen Leben starb.

Als Dichter ein Nachfolger Spes und Schefflers, hat er diese in ihren poetischen Schäfertändeleien und in ihrer sentimentalen Süßlichkeit bei weitem übertroffen. Die meisten seiner Lieder werden nicht mehr gesungen. Aber eines hat alle Stürme der Jahrhunderte überdauert: Es ist jenes Lied Unserer Lieben Frau aus seiner „Mirantischen Mayenpfeiff“, das die erwähnte Erscheinung festhält:

Sonnenschön Prächtige,
Hohe und Mächtige,
Liebreich holdselige, himmlische Frau;
Welcher ich ewiglich,
Kindlich verbinde mich,
Ja mich mit Leib und mit Seele vertrau'!
Gut, Blut und Leben
Will ich dir geben;
Alles, ja alles, was immer ich bin,
Geb' ich mit Freuden, Maria, dir hin!

Sonnenumglänzete,
Sternenumkränzete,
Leuchte und Trost auf der nächtlichen Fahrt!
Vor der verderblichen,
Makel der Sterblichen,
Hat dich die Allmacht des Vaters bewahrt.
Selige Pforte
Warst du dem Worte,
Als er vom Throne der ewigen Macht,
Gnade und Rettung den Menschen gebracht.

Gottesgebärerin,
Christi Ernährerin,
Wundersam Mutter und Jungfrau zugleich!
Herzenerquickende,
Seelenbeglückende,
Quelle, an himmlischen Tröstungen reich!
O du Getreue,
Zu dir voll Reue
Schauen wir hoffend und flehend hinan;
Mutter, ach führ' uns auf sicherer Bahn!

Du bist die Helferin,
Du bist die Retterin,
Fürstin des Himmels und Mutter des Herrn!
Spiegel der Reinigkeit,
Stärke der Christenheit,
Arche des Bundes, hell leuchtender Stern!
Liebreich dich wende,
Frieden uns sende,
Mutter, ach, wende die Augen uns zu,
Lehr' uns, in Demut zu wandeln wie du!

Einst auch Betrübete,
Vielfach Geübete,
Kennest der Seelen tiefinnersten Schmerz;
Niemand je untergeht,
Der zu dir kindlich fleht,
Keinen verachtet dein mütterlich Herz.
Tröst uns im Leiden,
Stärk uns im Scheiden,
Bitte für uns deinen göttlichen Sohn,
Wann er uns ruft vor den ewigen Thron.

Überaus zahlreich sind die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, unter denen die von den Jesuiten (S. J.) herausgegebenen über die anderen hervorragen. Zu erwähnen sind außer den schon genannten:

1602 (1660, 1717) Gesangbuch des Nikolaus Beuttner;
1605 Rittersporn v. Konrad Vetter (S. J.);
1606 (1613) Münchener Gesangbuch;
1607 (1613) Konstanzer Gesangbuch;
1608 Andernacher Gesangbuch;
1609 (1616, 1617, 1628, 1665, 1771, 1699) Paderborner Gesangbuch;
1610 (1619,1623,1625,1634)Köln-Brachel(S.J.);
1613 Paradeißvogel v. Konrad Vetter (S. J.);
1625 Katechismus v. Georg Vogel (S. J.); auf 1053 Seiten enthält er 152 Lieder und gereimte Verse eingestreut;
1625 (1631) das große katholische Gesangbuch v. David Gregor Corner O. S. B.;
1626 (1628, 1649, 1653) Würzburger Gesangbuch;
1631 Speierer Gesangbuch;
1649 Geistliche Nachtigall von Corner;
1659 Harpffen Davids v. P. A. Kurz (S. J.);
1659 Davidische Harmonie (S. J.);
1671 Duderstadter (Eichsfeldisches) Gesangbuch v. P. Joh. Müller (S. J.);
1682 Marianische Kirchfahrt v. P. Joh. Dilatus (S. J.).

Im ersten Viertel des Jahrhunderts, im Jahre 1625, gab der Benediktinerprior zu Göttweih (unweit der Donau) P. David Gregorius Corner (1587 bis 1648) sein „Groß Catholisch Gesangbuch" heraus, das Severin Meister (S. 75) mit Recht das umfangreichste und bedeutendste des 16. und 17. Jahrhunderts nennt. Es zählt schon in der ersten Ausgabe 422 Lieder, die in der zweiten vom Jahre 1631 (472 deutsche und 78 lateinische Lieder) bedeutend vermehrt wurden. Im Gegensatz zu Vehe und Leisentritt, die in ihren Gesangbüchern streng kirchlichen Charakter bewahrten, hat Corner auch Lieder von mehr volkstümlicher Richtung aufgenommen, „da er sein Buch nicht nur für den Gebrauch in der Kirche bestimmt, sondern auch zur Benutzung im Hause, auf der Strasse, beim Geschäfte, im Felde usw." (Meister a. a. O.)

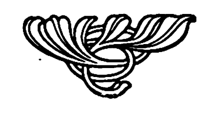
Das Münstersche Gesangbuch vom Jahre 1677, das schon früh einen Vorgänger sowohl in der hochdeutschen (Jahr unbestimmt) als auch in der plattdeutschen Sprache (1629) hatte, unterscheidet sich von den früheren Gesangbüchern 1. durch Trennung der Melodie vom Texte, 2. dadurch daß es am entschiedensten die Einführung des deutschen Gesanges bei der heiligen Messe betont. — In der Vorrede schreibt der Fürstbischof Christoph Bernard von Galen (1606 bis 1678; seit 1650 Fürstbischof) ausdrücklich den deutschen Gesang während der heiligen Messe vor. Grundsätzlich hält der Fürstbischof am lateinischen Choral als dem liturgischen Gesange fest; nur unter dem Drange der Verhältnisse hat er durch seine Verfügung den Grundstock zur späteren deutschen Singmesse gelegt. Seine Vorschrift lautet:

„Allwo kein starkes Chor ist, da mag außerhalb der Oster- und Weihnachtszeit *(in dominicis et feriis)* in platz des introitus, gesungen werden: Nun lobet Gott im hohen thron 238 vnd zum *Gloria in Excelsis,* Gott in der höh sey Preiß und Ehr. Zum *Credo,* In Gott den Vatter glaube ich 295. Zum *Agnus Dei,* O du Lamb Gottes unschuldig.

NB. Der Priester fängt das *Gloria in excelsis* vnd Credo, wie gebräuchlich, auff Latein an, und das Chor fahret zu teutsch fort."

Ein kurzer Rückblick auf das 17. Jahrhundert zeigt, daß der Grundstock des alten Kirchenliedes noch vorhanden ist; aber schon machen sich die ersten Zeichen des kommenden Verfalles bemerkbar.

(Fortsetzung folgt)



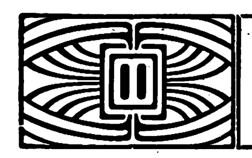
Die Glocken in der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau

Geschichtliches zur Glockenkunde von Joseph Petzelt-Ettal (Oberbayern)

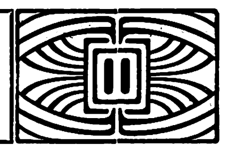
Im Jahre 1507 waren es die beiden Kirchenväter von St. Elisabeth in Breslau, Sebald Sauermann und Johann Bockwitz, welche die große Glocke für den Elisabethturm haben gießen und in demselben aufhängen lassen. Diese Glocke, vier und eine halbe Elle im Durchmesser, vierzehn Ellen im Umfange, eine halbe Elle dick, zweihundert und zwanzig Zentner im Gewicht, mit einem Klöppel, der fünf Zentner wiegt, gehört mit zu den größten Glocken Deutschlands. Sie ist am 17. Juli des Jahres 1507 von Georg Milde, einem Kannengießer in der ehemaligen Hundegasse, jetzigen Antonienstraße, im sogenannten Bahnhofe gegossen. Um sie auf den Turm zu bringen, mußte man die Öffnungen desselben um zehn Ellen erweitern (Pol. Jahrbücher, Teil II, S. 190). Sie trägt die Inschrift: „Im Jahre 1507 ist dies Werk zur Ehre des allmächtigen Gottes und seiner unbefleckten Jungfrau Maria, der heiligen Schutzpatrone Laurentius des Märtyrers und Elisabeth durch die wohlweisen Herren Sebald Sauermann und Johann Bockwitz, Väter der Kirche, vollendet worden." *(Anno Domini MCCCCCVII ad honorem omnipotentis Dei ejusque intemeratae virginis Mariae, Sanctorum Laurentii Martyris et Elisabethae Patronorum per circumspectos viros Dominos Sebaldum Sauermannum et Joannem Bockwitz vitricos Ecclesiae hoc opus completum.)* — Wegen der Weihe dieser Glocke schreiben die „Rathmanne" an Johann, Bischof zu Breslau, Statthalter und Hauptmann in Schlesien, folgenden Brief: Geben Euer F. G. wissen, daß die Kirchenväter zu St. Elisabet eine große Glocke haben gissen lassen, und wollten die gern in den Turm hängen und dem Volke, auch den christgläubigen Seelen zu Trost und Gutte leutten lassen, wo die vorhin geweihet wäre, uns angeruffen, Euer F. G. darum zu ersuchen und zu bitten, wo Euer F. G. sich in kurzen Tagen allhie bei uns aufhalten und die Glocke selber weihen wollte, ihr den Tag zu ernennen, auf daß sie sich dazu schicken und Euer F. G. nach Würden verehren möchten, als sie dann nach bestem Fleiß tun wollten. Gedächte aber Euer F. G. in kurzen allhie nicht zu sein, wollte diß befelen dem Herrn Weihbischof, damit die Glocke ohne weiteren Verzug möchte gehangen und geläutet werden. Deme also nach bitten wir Euer F. G. diemittig Fleis, wolle sich hieran gnädiges und geneigten Willens erzeigen. Am Montage nach Johannis Enthauptung (30. August) 1507." (Notul. Commun. K. 9 im Ratsarchive.) — Die Glocke muß auch ohne Verzug geweiht und aufgehängt worden sein, denn bald darauf, am Donnerstage nach Jacobi starb Herr Sebald Sauermann, Ratsherr und Kirchenvater, und er war der erste, dem man mit der neuen aufgehängten großen Glocke zu St. Elisabeth zum Begräbnis geläutet hat (Nikol. Pol, Jahrbücher der Stadt Breslau, Bd. II, S. 190, wo aber der 27. Juli als Todestag nicht richtig angegeben sein kann, da man am 30. August erst die Glockenweihe erbeten hat). —

Der Stadtbaumeister Hans Hofmann und Nikolaus König hatten den Glockenstuhl dazu verfertigt, der aber nicht für tüchtig befunden wurde (Topographische Chronik S. 470 und Kunisch, Elisabethkirche S. 9 ohne Angabe der Quelle). Meister Leonhart Fleyßperger aus Bayern baute daher einen neuen, sehr kunstreichen, der noch heute vorhanden ist. Ihm erteilte der Rat dafür folgendes Zeugnis: „Wir Rathmanne bekennen, daß der vorsichtige Meister Leonhart Fleißperger unser größte Glocke zu Elisabeth aufs Neue meisterlich und wol gehangen hat und zu derselben und anderen Glocken einen neuen Stul gemacht und sie darin gehangen. Und nachdem wir etliche Meister unser Zimmerleute solche Arbeit haben besichtigen lassen, haben sie uns unterrichtet, daß es gute und beständige Arbeit sei; also daß wir als oberste Kirchenväter daran gute Genügen gehabt und ihm seinen verdünten Lohn geben lassen. Bitten darum alle und ide, zu den sich genanter Meister Leonhart wenden und karen wird, ihm Gunst und Förderung um unsere Willen zu erzeigen; wollen wir gegen menniglich und iden insonderheit widerum zu guten Gefallen werden: Montag nach Bartholomäi (27. Aug.) 1509." (Notul. Commun. G. S. im Ratsarchive.) —

Außer dieser großen Glocke hängen auf dem Elisabethturme noch fünf andere, von denen zwei mit der großen Glocke zusammen ein harmonisches, tiefklingendes Geläute bilden, die andern drei aber, die man auch Pfender nennt, hellklingende, kleine Glocken sind; mit diesen wird das Geläut zwischen den großen Pulsen ausgeführt. Von den größeren Glocken trägt die kleinste die Jahreszahl 1440, und die andere, die sogenannte Bete-Glocke, die Jahreszahl 1471 mit dem Namen Matthias Bambitz und einer Inschrift in böhmischer Sprache. Von den Pfender-Glocken ist die kleinste im Jahre 1500 und die größte im Jahre 1591, die mittelste aber erst im Jahre 1722 gegossen; diese trägt die Inschrift: „Carl Heinrich von Haupt, des Rats-Collegii Ältester und Vorsteher von St. Elisabeth, und Johann Gottlieb Neumann, Kaufmann und Vorsteher. Das Wort Gottes bleibet in Ewigkeit." *(Carolus Henricus ad Haupt, Collegii Senatorii Senior et antistes Elisabethanus et Johann Gottlieb Neumann, Mercator et antistes. Verbum Dei manet in Eternum.)* — (Sämtliche Glocken sind verzeichnet in einer dem Hausbesitzer Herrn Stett befindlichen handschriftlichen „Kurzen Beschreibung von der Erbauung der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Elisabeth und derselben Turm und was sich damit alsdann zugetragen" aus dem Jahre 1800.) —



„Es hat nicht sollen sein!“[1])



Eine stille, einsame Zelle.

Die Wände sind kahl. Nur dort über dem dürftigen Lager hängt ein Heiligenbild, dunkel in seinen Farben und ernst in seinen Zügen. Darunter ist ein grobgeschnitztes Kruzifix, um welches ein Rosenkranz geflochten ist. Dort neben der unangestrichenen Türe hängt ein irdenes Weihbrunnkesselchen an rotem Faden, vorn neben dem Fenster steht ein roh gezimmertes Pult.

Dort sitzt Joseph Haydn, der Servitennovize, in schwarzem, faltigem Gewande. Das aufgeschlagene, abgegriffene Buch, das vor ihm liegt, bleibt unberührt. Seit einer Stunde schon wurde keine Seite umgewendet. Vielleicht betrachtet der Novize so lange über einem einzigen Gedanken! Ja, ernst ist sein Antlitz und blaß, aber sein Auge ruht nicht auf dem Buche, sondern schielt links nach dem Fenstergesimse, auf dem ein Finke, der aus dem Klostergarten aufgeflogen ist, sitzt und aus voller Kehle singt und schmettert. Nun fliegt er wieder fort, erst hinab auf einen blütenschweren Ast, und dann von diesem weg hinaus in die endlose Freiheit der sonnigen blauen Lüfte.

Haydn sieht dem Vöglein mit feuchtem Auge nach.

„Du Glücklicher!“ seufzte er. „Du darfst singen, wie du magst; ich muß schweigen, indes die Töne mir in der Seele mit jedem Tag mehr anschwellen. — Dummes Pult,“ zürnte er, „warum bist du nicht ein Spinett, auf dem ich mich austoben und aussingen könnte! Es sollte alles dem Lobe meines Gottes dienen, es sollte ja alles fromm sein wie Gebet, aber so“ — er schlug mit den flachen Händen auf die Platte des Pultes nieder, daß es klatschte. Der Novize erschrak; denn der Schlag hallte so schrill durch die Stille seiner Zelle.

Wenige Minuten danach trat der Novizenmeister bei ihm ein. Ein alter Mann, aus jedem Zuge seines Antlitzes leuchtete Liebe.

„Frater Joseph,“ sprach er, den Finger wie drohend erhoben, aber dabei gar freundlich lächelnd, „was war's, das in deiner Zelle so lärmte?“

Haydn stockte.

„Ich wünschte mir ein Spinett, und weil ich keines hatte, schlug ich ungeduldig auf das Holz da hernieder, von dem ich glaubte, daß es stumm sei.“

Der Mönch schüttelte langsam das Haupt.

„Solche Gedanken,“ sprach er verweisend, „so wenig sie an sich sündhaft sind, sollten dir in der Betrachtungsstunde nicht in deiner Seele aufsteigen. Sprich demütig deine Culpa und betrachte ruhig, was das Buch hier dich lehrt!“

Er legte seine Rechte wie segnend auf des Novizen Scheitel und schickte sich an, die Zelle zu verlassen. Unter der offenen Türe wandte er sich noch einmal um. — „Abends acht Uhr kommst du zu mir auf meine Zelle!“

Haydn verneigte sich demütig. Aber die letzten Worte seines Novizenmeisters, den er wie einen Vater verehrte, lagen ihm zentnerschwer auf seiner schuldigen Seele. Er sah im Geiste schon vorher, wie sich über ihn ein schweres, drohendes Gewitter zusammenzog, und wie Blitze ihn niederschmetterten und herbe Vorwürfe seine sündige Seele überfluteten.

Endlich schlug die achte Abendstunde. Gesenkten Hauptes stand er vor dem Novizenmeister, der ihm prüfend ins Antlitz schaute.

„Komm mit mir!“ befahl dieser und ging durch lange Gänge voraus nach dem Musikchore. Haydn wagte nicht aufzusehen; jetzt aber, da die Orgelpfeifen im Abendsonnenscheine rötlich glänzten, schlug er seine Augen voll auf — als sehe er Vater und Mutter wieder. Der Mönch hatte diesen Blick wohl beachtet, und beinah' hätte ein Lächeln seine Züge leicht überflogen. Er deutete nach dem Manuale: Spiele und singe wie dir um die Seele ist!“ befahl er und ging zu den Windbalgen, um sie zu treten.

---

[1]) Nach dem köstlichen Lebensbilde „Jos. Haydn“ von Franz von Seeburg (Pustet, Regensburg) aus XXII. Jahresbericht des Kirchenmusikvereins an der Pfarrkirche Wien-Gersthof, über den die Redaktion in einem der folgenden Hefte ausführlich berichten wird.

Haydns Auge glühte. Erst drückte er einen heimlichen Kuß auf die Orgel, dann setzte er sich, zog die Register, schaute einen Augenblick nach oben, dann begann er zu spielen. Wie das so weh und ernst klang, Töne, wie sie das Heimweh singt, ohne Schmuck, aber wahr und klar! Es war, als sänge ein blutendes Herz seinen Schwanengesang. — Nun gingen die Melodien aus der heißen Sehnsucht zu frohem, seligem Schauen über. Die Mollakkorde lösten sich; es klang, als betete ein Kinderherz am Weihnachtsabend sein Nachtgebet — ein einfach frommes Lied in klaren Terzen, so wie es Mütter an der Wiege singen —, da auf einmal brauste mit vollen Registern ein Hymnus wuchtig schwer, als sänge ihn David, durch die dunkelnden Hallen, und als der letzte Ton hoch oben in den Gewölben verzittert war, da suchte Haydns Ohr nach dessen geisterhaftem Ersterben.

Der Pater Novizenmeister trat zu Haydn und legte seine Rechte auf dessen Arm. „Du bist fromm, das klang aus den Tönen, die soeben durch das Heiligtum rauschten; ein Mönch wirst du kaum werden. Steh' auf und geh' in deine Zelle zurück!“

Haydn durchwachte eine schlaflose Nacht. Der Mond schien im vollen, klaren Lichte in die stille Zelle. Haydn saß, das Haupt auf die Brust gesenkt, auf seinem harten Lager und gedachte der Vergangenheit, die so wenig Blumen in ihrem Schoße barg, und zagte, an die Zukunft zu denken, weil er für sie nicht Form noch Gestalt finden konnte. Wenn sein Auge den Mönchshabit streifte, so schüttelte er unzufrieden das Haupt; er fühlte, daß das, was tausend anderen zum Frieden gereichte, für ihn nicht der Weg zum Frieden sei. Oder sollte er sich zu etwas zwingen, was sein Beruf nicht war? Hunger und Elend hatten ihn vermocht, den Versuch zu machen, aber seine Seele konnte in diesem Boden nicht Wurzel schlagen. Ja, als er an der Orgel saß und seine Seele in süßen Tönen ausströmte, da fühlte er sich glücklich: da hatte er alles um sich vergessen, Vergangenheit und Zukunft, ja selbst die Gegenwart, und daß er Novize war.

Mitternacht war es geworden. Die Chorglocke rief zur Matutin. Langsam schritten die Mönche im stummen Zuge hinab in den Chor, die Kapuzen tief über die Häupter gezogen. Haydn stand als jüngster Novize am Legil und sollte intonieren; allein statt dies im schlichten Psalmentone zu tun, sang er die Antiphon mit heller Stimme — nach des Augenblickes eigener Eingebung. Zur Strafe mußte er seitwärts kniend dem Offizium beiwohnen und erhielt anderen Tages noch einen strengen Verweis, den er nichts weniger als reuig und demütig entgegennahm. Dazu kam noch, daß sich die eine Wand seiner Zelle voll Notenlinien und Noten fand, lauter Erzeugnisse seines musikalischen Genies, die er, statt Ewiges zu betrachten, mit Bleistift auf den Kalk geschrieben hatte.

Noch am selben Tage erhielt Haydn die Weisung, seinen Habit auszuziehen und das Kloster zu verlassen.

Aber sie schieden in Liebe und Friede.

„Geh' du nur wieder hinaus in die Welt, bei uns ist dein Heim nicht. Baue du sangeslustiger Vogel dir dein Nest draußen und singe deinem Gott dein Lied! Bleibe, was du bist, fromm und gläubig. Du bist zum Mönche von Gott nicht berufen, und wehe dir und uns, wenn wir es erzwingen wollten! Damit aber die Liebe dich über die Schwelle geleite, so sei dir jeden Mittag freier Tisch in unserem Kloster gewährt, solange die Armut dein Schatten ist, und an Sonn- und Festtagen magst du zu Hochamt und Vesper unsere Orgel spielen und dafür deinen Lohn in Silber empfangen.“

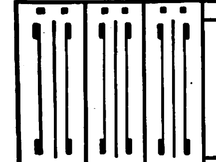
Haydn küßte des Mönches Hand.

„Gott vergelte es!“ rief er mit zitternder Stimme. „Nun grüß' ich dich, du schöne, weite Welt! Mit reinem Herzen will ich dich durchziehen und dem Genius dienen, den mir Gott gegeben. Und was ich singend dichte, soll so rein sein wie Morgentau, so fromm, wie Aveläuten, so lieb und schön wie Vogelgesang am sonnenfrischen Frühlingsmorgen. Ihr edlen Mönche habt dem armen Musikanten festen Boden gegeben, auf dem er den ersten Stein einer schöneren Zukunft legen kann. — Wenn einer Eures Klosters Chronik schreibt, so bleibe unvergessen, daß Haydn Euch den innigsten Dank schuldet.“

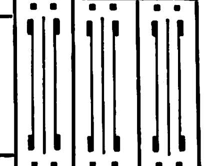
Kniend empfing er den Segen seines alten väterlichen Freundes und schied.

P. Wilhelm Doll





Musikalische Rundschau



Das fünfzigjährige Gründungsjubiläum des Klosters Beuron. Ein reicher Segensstrom hat sich von dem Kloster Beuron aus seit fünf Dezennien über die Lande ergossen, auf allen Gebieten des christlichen Lebens, der Kunst und Wissenschaft. Speziell die *Musica sacra* verdankt der Beuroner Kongregation unendlich viel; ist es ja für den Kirchenmusiker fast etwas Selbstverständliches geworden, bei der Nennung des Namens „Gregorianischer Gesang" an seine ideale Pflegestätte Beuron zu denken! Mögen die Söhne des heiligen Benedikt in gleich segensreicher Weise wie bisher für alle Zukunft wirken. Leider hat die Redaktion vergeblich auf einen ausführlichen Festbericht aus befreundeter Feder gewartet und so übernimmt sie denn für ihre Leser die schönen Ausführungen des „Westfäl. Volksblattes" (vom 6. Juni 1913, Nr. 150). Dasselbe schreibt:

Ein halbes Jahrhundert gelangte am 24. Mai zum Abschlusse seit jenem Pfingsttage des Jahres 1863, an welchem die Beuroner Benediktiner in das vom neunzigjährigen Freiburger Erzbischofe Hermann v. Vicari ihnen angebotene frühere Augustiner-Chorherrnstift St. Martin zu Beuron ihren feierlichen und offiziellen Einzug gehalten haben. Der Zeitraum dieser fünfzig Jahre bedeutet für Beuron eine Ära beständigen Aufsteigens, eine Ära schönster Blüte und kraftvollster Entfaltung. Rasch sollte das anfangs so zarte und unscheinbare Reis, das Maurus und Placidus Wolter vom Boden Roms in deutsches Erdreich verpflanzt hatten, zum mächtig ragenden, weitästigen Baume emporwachsen, in wenigen Jahren schon sollte die junge Ordensstiftung des genannten hochidealen Brüderpaares es zu einem wirklichen Weltrufe bringen — es genüge hier ein Hinweis nur allein auf die ganz hervorragende, wahrhaft epochemachende Bedeutung Beurons auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst, insbesondere dem der Kirchenmalerei und des Kirchengesanges. Die Niederlassung der Söhne St. Benedikts im lieblichen Donautal, die nunmehrige Erzabtei Beuron, umfaßt in ihrem jetzigen Bestande — dem neuesten *„Status Congregationis"* vom Beginne des gegenwärtigen Jahres 1913 zufolge — 194 Mitglieder, hat also schon sofort die Zweihundertzahl erreicht. Ein starkes Drittel davon, 68, bilden die Profeß-Priester, noch etwas größer ist die Zahl der Profeß-Laienbrüder (oder Conversi): 72; dazu kommen 14 Profeß-Kleriker, 7 Chornovizen und Postulanten, sowie 33 Laien-Novizen und Postulanten. Das zweitgrößte wie auch zugleich das zweitälteste der Beuroner Ordenshäuser ist die belgische Abtei Maredsous, gegründet im Jahre 1872, mit 146 Mitgliedern, davon fast die Hälfte, 69, Priester. Es folgen: die Abtei Maria-Laach mit 136 Insassen (davon allein 72 Profeß-Laienbrüder und nur 35 Priester), die Abtei Emaus in Prag mit 113 (44 Priester), die Abtei Seckau in Steiermark mit 96 (38 Priester), die Abtei St. Joseph bei Coesfeld in Westfalen mit 49 (15 Priester), die Abtei *Regina Coeli* bei Löwen (Mont César) mit 41, davon 15 Priester, die Abtei Erdington bei Birmingham in England mit 32 (12 Priester), die portugiesische Abtei Cucujaes mit 23 (9 Priester), das Priorat „Mariä Heimgang" auf dem Berge Sion mit 15 (8 Priester und 7 Laienbrüder), das Priorat *ad St. Mariam* zu Schmalbroich bei Kempen im Rheinland mit 14 (4 Priester und 10 Laienbrüder). Neben diesen elf Mannsklöstern (neun Abteien und zwei Priorate) verfügt die Beuroner Kongregation noch über drei Frauenabteien: St. Gabriel zu Smichow vor Prag mit 96 Religiosen, St. Hildegard zu Eibingen im Rheingau mit 59, St. Johannes und Scholastika zu Maredret in Belgien mit 52 Insassen. Nach unserer Aufstellung ergibt sich denn für die ganze Kongregation, auf 14 Häuser verteilt, die Gesamtsumme von 1066 Ordensangehörigen: 207 weibliche und 859 männliche — unter diesen letzteren zählen wir 317 Profeß-Priester, 346 Profeß-Laienbrüder, 67 Profeß-Kleriker, 25 Chornovizen, 21 Chorpostulanten, 83 Laien-Novizen und -Postulanten. Beuron hat jetzt den dritten Erzabt an der Spitze: den im 65. Lebens- und 43. Ordensjahre stehenden Dr. Ildephons Schober, vor fünf Jahren, am 20. September 1908, als Erzabt bestätigt und inthronisiert, nachdem er bereits 21 Jahre als Abt in Seckau gewirkt hatte. Die früheren Erzäbte waren: Placidus Wolter, † im 81. Jahre am 13. September 1908, und sein kongenialer Bruder Maurus, † mit eben 65 Jahren am 8. Juli 1890. Nachdem Beuron zunächst fünf Jahre als Priorat bestanden hatte, rückte es im Jahre 1868 zum Range einer Abtei auf und wurde schließlich im Jahre 1884 zur Erzabtei erhoben. Erster Prior wie auch erster Abt und Erzabt des Klosters war P. Maurus. Vor nunmehr zwei Dezennien, am 12. Juli 1893, berief Papst Leo XIII. einen Sohn Beurons, den zweiten Abt von Maredsous, P. Hildebrand de Hemptinne, als Primas an die Spitze des ganzen Benediktinerordens. Dem Primas Hildebrand wurde sodann erst vor wenigen Tagen, am 13. Mai, zum Substituten mit Nachfolgerecht ebenfalls ein Beuroner erkoren: P. Fidelis Freiherr von Stotzingen, Abt von Maria-Laach. Dessen unmittelbarer Vorgänger in der Abtswürde (von 1893—1901), P. Willibrord Benzler, trägt bekanntlich seit etwa zwölf Jahren die Bischofsmitra von Metz.

Die Jubiläumsfestlichkeiten fanden am 1. und 2. Juni statt. Das mit Naturschönheiten so überaus reich ausgestattete Beuron im Donautal hatte, wo es sich anschickte, das fünfzigjährige Jubiläum der Beuroner Benediktiner-Kongregation festlich zu begehen, alles aufgeboten, um sich besonders festlich herauszuputzen. Überall herrschte große Freude. Namentlich im Kloster hatte man alles aufgeboten, um die Veranstaltung in recht würdiger Weise zu begehen. Zwei Festschriften, die eine im Kunstverlag Beuron

erschienen, die andere vom „Zoller“ in Hechingen herausgegeben, verkündeten die Bedeutung der Beuroner Kongregation.

Unter Böllerschüssen und Glockengeläute nahm am Sonntag mittag 12 Uhr das goldene Jubiläumsfest seinen Anfang. Die Ulmer Infanteriekapelle konzertierte bis 1 Uhr. Um 2 Uhr mittags war feierliche Vesper, die der Abt von Maria-Laach, Fidelis von Stotzingen, hielt. Um 4 Uhr predigte über die Bedeutung des Wallfahrtsortes Beuron Abt Alban vom Kloster Emaus in Prag, der bekannte Vorkämpfer der Anti-Los-von-Rom-Bewegung in Österreich. Anschließend daran fand große Prozession mit dem Gnadenbild statt, geführt unter Assistenz von Erzabt Schober. Unter den kirchlichen Würdenträgern in der Prozession befanden sich Bischof Benzler-Metz und ein brasilianischer Bischof, sowie P. Cornelius Kniel vom Berge Sion in Jerusalem. Abends 9 Uhr traf Erzbischof Dr. Nörber von Freiburg ein. Bei der Einfahrt des Zuges ertönten Böllerschüsse und in diesem Moment wurde der ganze Ort beleuchtet. Es brannten über 10000 Lichter in den Fenstern der einzelnen Häuser und Hunderte von Lampions in weißen, gelben und roten Farben in den Hauptstraßen. Auf den Höhen brannten bengalische Feuer. Extrazüge brachten die zahlreichen Fremden abends wieder in die Heimat zurück. Vor dem Kloster war eine Ehrenpforte errichtet als Huldigung für den Protektor des Klosters, den Fürsten Wilhelm von Hohenzollern. Über der Klosterpforte wehten die päpstlichen Fahnen, die Fahnen des Erzbischofs von Freiburg und des Bischofs von Rottenburg, flankiert von Fahnen der einzelnen Klöster der Beuroner Kongregation und der Länder, in denen sie vertreten ist.

Den Höhepunkt der Beuroner Festlichkeiten bildete das feierliche Pontifikalamt am Montag, das Erzbischof Dr. Nörber unter großer Assistenz abhielt. Fürst Wilhelm von Hohenzollern, der Protektor des Beuroner Klosters, ferner der Regierungspräsident von Hohenzollern, Graf von Brühl, Vertreter des Adels aus dem benachbarten Baden und Württemberg und die höhere Beamtenschaft aus Sigmaringen hatten sich eingefunden. In der Prozession vom Kloster in die Kirche befanden sich 5 Erzbischöfe und Bischöfe und 26 Äbte. Während des Pontifikalamts hielt der Bischof von Rottenburg die Festpredigt über die Bedeutung des Klosters auf den Gebieten des religiösen Lebens, der Kunst und der Wissenschaft. Nach dem mit Erteilung des päpstlichen Segens beendeten Pontifikalamt, das durch das kunstvolle Orgelspiel des bekannten Paters Gregor, des Gründers der Beuroner Musikschule, verherrlicht wurde, fand im schön geschmückten Refektorium des Klosters ein Festmahl statt. Reden wurden gehalten von Erzabt Schober, dem Fürsten Wilhelm von Hohenzollern und Erzbischof Dr. Nörber. Der Kaiser verlieh dem Erzabt den Roten Adlerorden 2. Klasse. Fürst Wilhelm von Hohenzollern schenkte ein mit kostbaren Edelsteinen besetztes Brustkreuz. Vom Kardinalstaatssekretär Merry del Val wurden in einem längeren Telegramm die Glückwünsche und der Segen des Papstes übermittelt. Um 5 Uhr verließ Fürst Wilhelm von Hohenzollern unter Böllerkrachen den Wallfahrtsort. Damit schlossen die bedeutungsvollen Festlichkeiten zum goldenen Jubiläum des Beuroner Klosters.

Richard-Wagner-Feier in Leipzig. Die Jahrhundertfeier des großen Sohnes der Bachstadt Leipzig, Richard Wagners (geb. 22. Mai 1813), erfolgte hier in einer der Bedeutung des Tages würdigen Art: am Geburtstage selbst fand die feierliche Grundsteinlegung zum großangelegten Denkmal statt. Wagner steht auf einem Postamente, dessen drei Seiten mit Reliefs geziert sind, durchweg nackte weibliche Gestalten, ein Entwurf von Max Klinger. Es ist uns vom Standpunkte des Volkserziehers schwer auf die Seele gefallen, warum die Väter der Stadt die Unschuld der Jugend nicht stärker in ihren Schutz nahmen. Ist es wirklich unmöglich, ein Kunstdenkmal ohne nackte Gestalten zu entwerfen? Gibt es wirklich keine höheren Ideale für den Menschen als das rein Menschliche, als nur die leibliche, der Auflösung einst verfallende körperliche Hülle des unsterblichen Geistes? — Kaufmann Dodel legte in kurzer Rede die Bedeutung der Stunde dar und erwähnte, daß mit der Aufrichtung des Denkmals ein dreißigjähriger Wunsch vieler Leipziger Kunstfreunde endlich in Erfüllung gehe. Die Singakademie (Leitung: Kgl. Musikdirektor Gustav Wohlgemuth) sang den Schlußchor aus den Meistersingern.

Im Anschlusse an die vom herrlichsten Wetter begünstigte Freiluftfeier erfolgte im Neuen Konzerthaus unter Leitung von Professor Nikisch die Aufführung der Neunten von Beethoven, die im Leben des Gefeierten eine so große Rolle gespielt hat. Besondere Bedeutung erhielt die Festfeier durch Teilnahme einiger bejahrter Leipziger Verwandten des Meisters. Es war interessant, als unfreiwilliger Zeuge mitanzuhören, wie verwandte Familien so manchen interessanten Zug von „Richard“ sich erzählten, der nicht im Glasenapp steht. — Tags darauf ward das Richard-Wagner-Museum im alten Rathause eröffnet. Der Katalog, entworfen — wie die ganze Ausstellung — von Professor Kurzwelly, dem Direktor des Stadtmuseums, weist über 500 Nummern auf (kostbare Manuskript-Blätter aus Leipziger Musikverlagshäusern, Originalbüsten und -Bilder, szenische Entwürfe, Briefe); in solcher Zahl und Bedeutsamkeit ist noch keine diesbezügliche Ausstellung eröffnet worden.

Diesen äußeren Veranstaltungen folgte die Weihe durch Wagners Kunst. Seine Opern und Musikdramen erfuhren vor ausverkauften Häusern bedeutsame Aufführungen; hat doch gerade die Leipziger Opernbühne nicht unwesentlich (unter Neumann) zur Aufnahme der neuen Kunst an Deutschlands Opernhäusern beigetragen. — Jetzt, wo der Kampf zu entbrennen scheint um den Einlaß der dramatisierten Tonkunst an den Kirchenportalen und Chortüren, wo heißblütige Vertreter der Affektmusik Richard Wagner als Kronzeugen herbei- und anrufen, gewinnt die Bühnen-Kunstmusik Wagners für den katholischen Musikfreund und -Künstler

doppeltes Interesse. Um nur einen einzigen Gedanken in dieser Beziehung zu äußern, sei gesagt: Wagners Musik ist nicht immer so fromm, wie sie dem und jenem klingen mag — und wer Richard Wagners Ideen und deren musikalische Verkörperung zur Norm für Gottesdienstmusik erküren will, der weiß entweder nicht, was Wagner mit seiner Tonkunst will, oder was Gottesdienst ist.

Uns gab in dieser Beziehung ein Wort von H. A. Köstlin[1]) zu denken: „Die von Wagner in dieser Dichtung (Parsifal) angestrebte Zurückführung des Christentums auf seine ursprüngliche Reinheit besteht in der Umdeutung der christlichen Lebensgedanken in modernen Pessimismus und Philantropinismus, in der Entfernung aller der Ideen aus dem Christentume, welche das Wesen und die Kraft des Christusglaubens bedingen.“ Wenn das ein Protestant vom „kirchlichsten“ aller Musikdramen Wagners behaupten zu müssen meint, so dürfte doch die Musik seiner „anderen“ Dramen nicht als „kirchlicher“ empfunden werden.

In der Pfingstwoche tagte der Diözesan-Cäcilienverein der Erzdiözese **Köln** und beging die Feier des 25jährigen Jubiläums von Monsignore C. Cohen als Diözesanpräses. Das geschmackvolle, musikalisch bedeutsame Programm enthielt ein *Ecce sacerdos* von Kagerer, 6st. mit Orgel, Professor Schulte führte auf *Missa Papae Marcelli* von Palestrina, *Confirma hoc* von Palestrina und *Te Deum* für 5st. gem. Chor mit Orgel vom Jubilar. Glanz und besondere Weihe erhielt die Tagung durch die persönliche Teilnahme des Erzbischofes Felix v. Hartmann, ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Vereins. Die im Gregoriusboten 1913 Nr. 6/7 abgedruckte Rede des hochwürdigen Präses ist ein Meisterstück von Klarheit, Tiefe und tonpsychologischem Scharfblick. Sie enthält eine kritische Beleuchtung der Frage, ob und inwieweit das Chroma bei der Begleitung des Chorals zulässig sei. Wir glauben sicher, daß diese Stimme von allen gehört und beachtet werden wird, die sich für diese Frage interessieren, die für den Musikhistoriker wohl kaum im Ernste und auf die Dauer eine Frage genannt werden kann. Wir betrachten jedes ernste Streben als einen Beitrag zur Lösung der Frage nach der „kirchlichen Zukunftsmusik“. Aber immer mehr bricht sich die Überzeugung Bahn, daß die liturgische Musik nicht alles an Kunstmitteln aufnehmen kann, was die moderne Musik ihr anbietet an Effekten und Impressionskunst; daß ferner eine Kunst nicht ihren Charakter verliert bloß und schon dadurch, daß ihr Wirkungskreis in die Kirche verlegt und daß ihr Geist in den Lauten der Kirchensprache auf uns einredet und uns zu überzeugen sucht, daß sie wegen Gebrauches der kirchlichen Sprache nun auch von Grund aus kirchlich sei. Wir kommen noch ausführlicher auf die Sache zurück. In allem aber halten wir uns frei von Mangel an jener Hochachtung, die alles ernste Streben verlangen darf, aus Achtung vor dem Ernste der Arbeit und Bedeutsamkeit der Veranlagung und Schaffensenergie. H. Löbmann

In dem wunderschönen, am Fuße des Bayerischen Waldes gelegenen Städtchen **Deggendorf** hielt am 25. Juni der Bezirks-Cäcilienverein Metten seine Generalversammlung ab, die unter der Leitung des rührigen Herrn Bezirkspräses P. Viktor Eder O. S. B. einen recht erhebenden Verlauf nahm. An eine Nachmittagsandacht in der schönen Stadtpfarrkirche schloß sich eine kirchenmusikalische Produktion, bei welcher der Pfarr-Cäcilienverein, der Chor der Kgl. Realschule und der Kgl. Präparandenschule Deggendorf, der Stadtpfarrkirchenchor Plattling, der Pfarrkirchenchor und der Studentenchor Metten gediegene, zum Teil sogar sehr gute Leistungen boten. Besonders lobend sei erwähnt, daß der Stadtpfarrkirchenchor Plattling sich an eine Palestrina-Messe wagte und das mit zirka sechzig Kindern der Volksschule. Die Aufführung war — von kleinen Untugenden solch kleiner Sänger und Sängerinnen abgesehen — gut und verständnisvoll, ein Beweis, daß die Aufführung altklassischer Meisterwerke nicht mit unüberwindlichen Hindernissen verknüpft ist, wenn ein verständnisvoller Dirigent, der durch die palestrinensische Schule gegangen ist, dieselben ernstlich anstrebt und Mühe und Opfer nicht scheut. Nach der kirchlichen Aufführung fand im geräumigen Saale des katholischen Vereinshauses die eigentliche Generalversammlung mit Rechenschaftsbericht usw. statt. An den Vortrag des Direktors der Kirchenmusikschule Regensburg „Bilder aus der kirchenmusikalischen Praxis früherer Jahrhunderte“ schlossen sich noch manche treffliche musikalische Darbietungen der anwesenden Chöre und gestalteten die Versammlung zu einer ebenso interessanten wie gemütlichen. Dem strebsamen Bezirks-Cäcilienverein Metten für die Zukunft ein kräftiges: *Sempre avanti, nunquam retrorsum!*

In **Rom** wurde am 30. Mai bei Gelegenheit der Konstantinfeier in der *Cancellaria Apostolica* von den Schülern der Kirchenmusikschule ein Programm von sieben Gesängen, größtenteils alter Meister, unter der Direktion von Kapellmeister R. Casimiri zur Aufführung gebracht.

In **Paderborn** fand auf Veranlassung der Kirchenmusikschule am 10. Juni ein Max-Reger-Konzert statt, an dem auch der Paderborner Domchor (mit zwei kirchlichen und zwei weltlichen Gesängen von Orlando di Lasso) sich beteiligte.

Professor Dr. Otto Reubke, Universitäts-Musikdirektor, starb am 19. Mai in **Halle a. S.** Er war ein Schüler H. v. Bülows und innig mit Liszt und Wagner befreundet. Er war einer der ersten (und bis heute wenigen) Dirigenten, die tieferes Verständnis für die Größe Liszts als Komponist durch Aufführung seiner Werke (nicht selten in des Weimarer Meisters Gegenwart) bekundeten. Auch er erhielt (wie Draesecke in Dresden) von der Stadt einen Ehrensold — und Inhaber von Privatmusikschulen (mit Vorliebe „Konservatorien“ genannt) sammeln nicht selten ein Vermögen.

[1]) Geschichte der Musik, Leipzig 1910, S. 656.

Das bisher im Privatbesitz befindliche Robert-Schumann-Museum in **Zwickau i. S.** ist in den Besitz der Stadt übergegangen; ein Verdienst des unermüdlichen Museumsverwalters, des Oberlehrers Kreisig.

Die Geburtsstadt Joh. Seb. Bachs, **Eisenach**, wird das in künstlerischer Hinsicht prächtig gelungene „kleine Bachfest" am 27. und 28. September erneuern. Wie wollten wir uns freuen zu hören, daß eine katholische größere Stadt unserer Ahnen Tonkunst in ähnlicher Weise feierte, wie Regensburg im Jahre 1894 die beiden Großmeister Palestrina und Lassus.

Aus **Hamburg** erfahren wir, daß die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Ausschuß für Musik, laut Jahresbericht 1912/13 während des Winterhalbjahres acht Konzerte für Schulkinder gegeben hat, außerdem sechsmal Lortzings Oper: Zar und Zimmermann. Zum Vortrag kamen gut ausgewählte Orchesterstücke und dementsprechende Vokalwerke. Ausgegeben wurden 16786 Karten an Volkschüler und 1500 an bereits entlassene jüngere Leute. — Ein abschließendes Urteil läßt sich schwer abgeben; aber uns will es scheinen, als setze der Genuß auch dieser ausgewählten Tonstücke erstens doch reicheres, inneres Erfahrungsleben voraus, als wie es Kinder besitzen. Und zweitens fragen wir, ist es wirklich wahr, daß die Kinder um so hungriger nach einer Speise werden, je früher man sie ihnen vorsetzt; dabei ist zu bedenken, daß diese Speisen als Kost für Erwachsene erdacht worden ist. Ist es nicht möglich, daß ein frühzeitiger Genuß anspruchsvoll, schließlich abgestumpft macht? Unser Ideal ist: Kunst durch Kinder für Kinder. — Die Mühe, das edle Streben dieser Hamburger Kunstfreunde verdient höchstes Lob.

Die Königl. Regierung zu **Hildesheim** hat „angeordnet, daß die Knaben beim Eintritt des Stimmwechsels bis zu seiner Beendigung vom Singen entbunden werden." Die Absicht ist gut; schlimm genug, wenn sich die Regierung ins Mittel legen muß, um die Singlehrer an ihre elementarsten Pflichten der Menschenschonung zu erinnern. Aber, der Stimmbruch vollzieht sich in stark verschiedener Zeitdauer. Uns hat einer der ersten Operntenöre Deutschlands erzählt, daß er nicht einen Tag im Singen während seines ganzen Lebens ausgesetzt habe. Hat dieser berühmte Künstler etwa keinen Stimmbruch gehabt? Liefert die Regierung den Singlehrer nicht der Willkür einer ganzen Klasse aus? Wer will den Knaben zur Singepflicht zurückführen, der da angibt: „Ich kann heute noch nicht singen; mich kratzt es im Halse!" — Auch ist die Zeit nach der Mutation sehr wohl zu Artikulationsübungen zu gebrauchen. Und Singen im mäßigen Umfang bei mäßiger Stimmstärke ist sogar von Vorteil für die Neueinrichtung der Stimme, die bei völliger „Untätigkeit" leicht falsche Kehleinstellungen verursachen kann. Wir bedauern den Wortlaut dieser Verfügung und seine Veranlassung. Dem Singelend abhelfen wird er nicht, so notwendig es auch bleibt, die Stimme vor Verelendung zu bewahren. In dieser Beziehung helfe es mehr, wenn sich Regierungskreise entschließen könnten: sachkundige und singgeübte Wanderlehrer sich kommen zu lassen, oder die unbedachtsamen Lehrer zu Leuten zu schicken, die die Sache gründlich verstehen.

Eine Faksimileausgabe von **Mozarts Requiem.** Die Wiener Hofbibliothek bewahrt als einen ihrer wertvollsten Schätze die Originalhandschrift des Requiems, das Mozart unvollendet zurücklassen mußte, da ihm der Tod den Stift aus der Hand nahm. Es wurde von seinem Schüler Süßmayr vollendet, der so vollkommen in den Geist des Meisters eingedrungen ist, daß der Streit, was von Mozart und was von ihm herrührt, noch immer nicht abgeschlossen ist. Oberbibliothekar Dr. Alfred Schnerich bereitet eine Ausgabe dieser wertvollen Handschrift in vollkommen getreuer Wiedergabe vor; das Werk, das nur in 500 numerierten Exemplaren ausgegeben wird, wird im Subskriptionswege 48 Kronen kosten. Anmeldungen sind an die Gesellschaft für graphische Industrie in Wien zu richten.

Der Tod der Nachtigall. Eine der berühmtesten Sängerinnen aus der Zeit des dritten Kaiserreiches, Bernardine Hamaeckers, ist in Brüssel durch Selbstmord gestorben. Die alte Frau hat sich, wie von dort gemeldet wird, mit den Scherben eines Lampenzylinders die Kehle durchgeschnitten. Als sie jung war und als gefährlichste Nebenbuhlerin der Patti angesehen wurde, gehörte sie zu den gefeiertsten Freundinnen Meyerbeers und Rossinis, und sie führte nicht umsonst den Beinamen der Nachtigall. Ein Minister des dritten Napoleons hat sie schnell weltberühmt gemacht. Sie besaß in Paris ein prächtiges Hotel und in Fontainebleau das schönste Schloß. Die Kaiserin Eugenie war eifersüchtig auf sie, da die aus Belgien stammende Diva kostbarere Pferde kutschierte als sie selber. So mußte der Kaiser sorgen, daß seine Gattin mit der Nachtigall in würdigen Wettstreit treten durfte. Dann wurde Paris die Hauptstadt einer Republik und Bernardine wanderte nach der belgischen Heimat zurück, um einige Jahre lang die gefeierte Heldensängerin der Brüsseler Monnaie zu sein. Als erste hat sie in französischer Sprache die Venus des „Tannhäuser" gesungen. Als sie sich ins Privatleben zurückzog, hatte sie es vergessen, von den einst ihr gespendeten Millionen etwas aufzubewahren. Darum zahlte ihr Leopolds II. Gattin, die Königin Maria Henriette, eine dürftige Pension. Die Königin starb, die Pension blieb aus, und die Not kam zur Nachtigall. Alle alten Freunde starben auch hin. Sie war 75 Jahre alt geworden und konnte das Betteln nicht mehr erlernen. Daher schnitt sie sich in die Kehle und starb auf einem Bett des Armenspitals.

L.

Die Besprechungen mussten wegen Raummangels zurückgestellt werden und folgen in der nächsten Doppelnummer.

Die Redaktion

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg



MUSICA SACRA
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

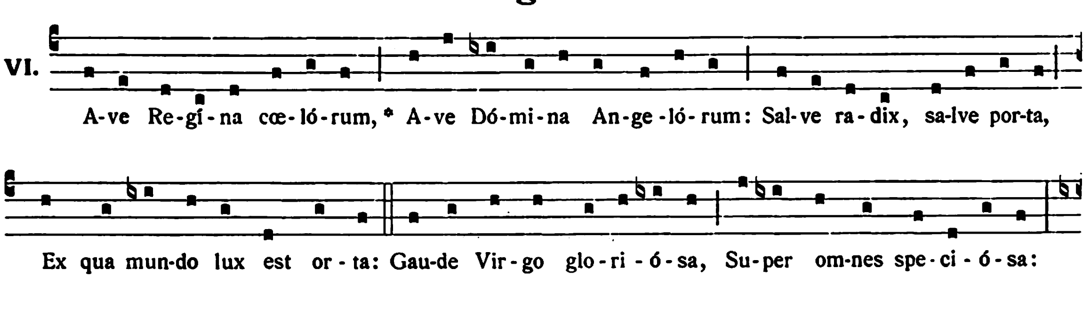
8. u. 9. Heft
Aug. u. Sept.

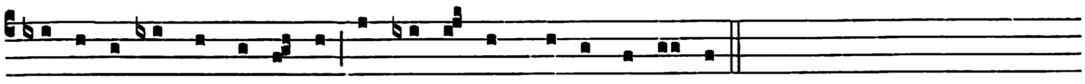
Antiphonae Beatae Mariae Virginis[1)]

I. Alma Redemptoris Mater



II. Ave Regina Cœlorum





1) Die Marianischen Antiphonen *„in cantu simplici“*, d. h. in der einfachen Fassung, finden sich in der *Editio Vaticana* des *Antiphonale* bezw. *Vesperale* leider nicht. Wir bringen diese schlichten und schönen Weisen deshalb im folgenden für unsere Kirchenchöre nach den Büchern der Benediktiner von Solesmes zum Abdruck.



III. Regina cœli

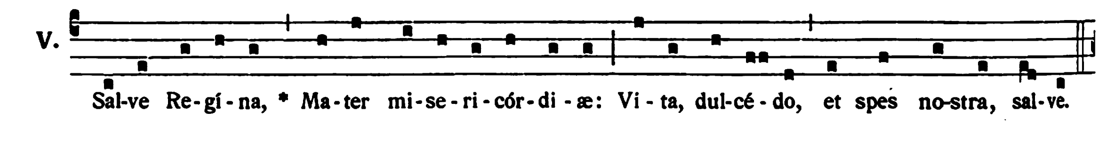


Re-gí-na cœ-li, * læ-tá-re, al-le-lú-ia: Qui-a quem me-ru-í-sti por-tá-re, al-le-lú-ia:

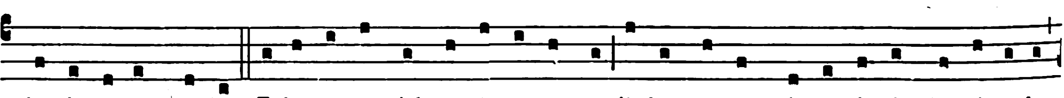


Re-sur-ré-xit, sic-ut di-xit, al-le-lú-ia: O-ra pro no-bis De-um, al-le-lú-ia.

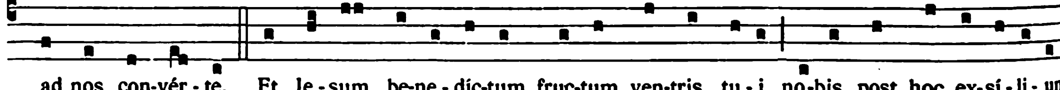
IV. Salve Regina







la-cri-má-rum val-le. E-ia er-go, Ad-vo-cá-ta no-stra, il-los tu-os mi-se-ri-cór-des ó-cu-los







Richard Wagner und die katholische Kirchenmusik

Zu seinem hundertsten Geburtstag

Von J. Hatzfeld-Sandebeck

III.

Als die Sonne Richard Wagners am Kunsthimmel des vorigen Säkulums mit augenverblendender Leuchtkraft höher und höher hinaufstieg, gerieten die friedlich kreisenden Sterne der musikalischen Sphären in zunehmende Unruhe, die schließlich zur völligen Revolution des musikalischen Kosmos sich steigerte mit dem Resultate, daß mit wenigen Ausnahmen sich alles um die neue Sonne bewegte und selbst solche Größen zu kreisenden Trabanten wurden, die unter andern Umständen als Fixsterne, wenn auch vielleicht nur zweiten Grades zu glänzen berufen gewesen wären. Ganz selbstverständlich, daß diese Umwälzung auch ihre Rückwirkung äußerte auf die säuberlich geordneten Schubfächer der Theorie, wo sie allerlei Durcheinander brachte und die zierlich in Reihen gesetzten Paragraphen professoraler Gelehrsamkeit für eine kurze Weile in völligen Wirrwarr versetzte. Wie stark die Nachwirkung des harmonisch-melodischen Zaubers des Meisters von Bayreuth war, beleuchtet zur Genüge die Tatsache, daß eben jetzt, im Jubiläumsjahre, dreißig Jahre nach dem Tode Wagners, ein Musikdrama über die Bretter ging, dessen Komponist bewußt und ausgesprochen durchaus wagnerisch schreiben wollte, ein Unternehmen, wie es nie gelingen kann und nach den Berichten der Kritik auch nicht gelungen ist. Vielleicht aber, daß der letzte Ausläufer des Wagnerepigonentums gerade so beschaffen sein mußte.

Es dürfte schwer halten, außer etwa Reger, einen unserer Modernen, deren Jugend noch in das vorige Jahrhundert fiel, zu nennen, der nicht zu irgendeiner Zeit einmal unter dem übermächtigen Einflusse Wagners gestanden hätte. Und vielleicht wären wir aus seinem Banne auch heute noch nicht heraus, hätte nicht die Bachrenaissance mit solcher Intensität eingesetzt. Die Bachsche Musik war der Jungbrunnen, der eine nachwagnerische Musikperiode aus sich gebären konnte. Die herbe Kunst des Kantors von St. Thomä hat die Jünger Cäcilias aus dem Venusberge des Bayreuther Meisters mit starker Hand wieder herausgeführt, ihre geblendeten, blinzelnden Augen wieder hellsichtig gemacht, daß sie neue, eigene Wege suchen und finden konnten.

Diesem, jetzt vor aller Augen liegenden Prozesse läßt sich eine ähnlich geartete Erscheinung auf seiten der Kirchenmusik in Parallele setzen. Was Bach erst sehr spät für die Profanmusik werden sollte, das war Palestrina und der Choral für die Kirchenmusik von vornherein gewesen. Das ist die Ursache, warum es in der katholischen Kirchenmusik ein eigentliches Wagnerepigonentum niemals gegeben hat.

Nun ist zwar die Immunität gegen fremde Einflüsse nicht immer ein Zeichen von eigengehaltiger Größe, es kann das auch ebensooft, tut es sicher noch öfter, vom geraden Gegenteil zeugen. Wo kein Resonanzboden, da auch keine Resonanz. Es darf auch zugegeben werden, daß genau so, wie unter den Profanmusikern jener Zeit, es auch unter den cäcilianischen und andern Kirchenkomponisten einen stehenden Prozentsatz gab, dem die Fähigkeit abging, sich neue Ausdrucksformen zu assimilieren. Diesen diente die eben damals kräftig ansteigende Renaissancebewegung der Kunst des 16. Jahrhunderts als willkommener Vorspann, ein palestrinisiertes Haydnepigonentum fragwürdiger Qualität an den Mann resp. Verleger zu bringen. Indessen fehlte es doch auch nicht an solchen, die groß genug waren, daß ihnen ein Größerer hätte gefährlich werden können. Gerade sie sind aber nicht untergegangen in dem allgemeinen Wirbel der bedingungslosen

Wagnernachfolge. Daß sie es nicht taten, dankten sie dem Rückhalt, den Palestrina und der Choral ihnen gab. Von Franz Liszt müssen wir dabei von vornherein absehen, weil ja, wie bekannt ist, seine Harmonik die Wagnerische erst möglich gemacht hat, daß dann also Liszt gerade in einem der wichtigsten Punkte — sein eigener Nachfolger hätte werden müssen. Doch ist es immerhin interessant, sich daran zu erinnern, daß auch er in Werken wie der „Elisabeth" und dem „Christus" sich stark auf Bestandteile des gregorianischen Gesanges stützt, gerade in jenen Werken, in denen er — vielleicht ganz unbewußt — zeigen wollte, daß es in der Musik trotz allem auch noch andere Formen und Wege gebe, als die des musikalischen Dramas.

Und Meister Bruckner? Man weiß, daß er viel, sehr viel von Wagner übernahm, manchmal bis zur wörtlichen Anlehnung — man vergleiche z. B. die Tristanreminiszenz im Adagio der III. Symphonie —, aber es hat ihn bis jetzt keiner zu den Wagnerepigonen gezählt, weder in seinen Symphonien und noch weniger in seinen Messen. Er war eben zu sehr ein ganzer Bruckner, um ein halber Wagner sein zu können, und sehr wahrscheinlich würde er sich als solcher behauptet haben auch dann, wenn er die Alten nicht gekannt hätte; daß er sie aber kannte, kann man schon aus den paar *Tantum ergo,* die er geschrieben hat, auf eine Meile herausmerken.

Ebensowenig wird man Tinel unter der Rubrik kirchenmusikalischen Wagnerianertums unterbringen können, bei dem neben Palestrina auch Bach seine Rolle spielt.

Wenn wir nun von Haller, dem Neupalestriner schlechthin, dem einzigen, der in diesem Stile auch noch etwas Eigenes zu sagen wußte, absehen, so bleiben von den hier in Betracht kommenden Musikern vielleicht noch Greith und Franz Witt. Man braucht die Zusammenstellung Greith-Wagner nur zu machen, um ihre Unmöglichkeit sofort einzusehen, wofern man von der Art beider auch nur eine oberflächliche Kenntnis hat.

Anders könnte die Sache bei Franz Witt liegen. Er war ein glühender Verehrer der Muse Wagners. Er sagt selber einmal, daß ihm „Lohengrin", „Rheingold" und „Walküre" so geläufig seien wie etwa die *Missa Papae Marcelli,* so, daß er sie teilweise niederschreiben könnte und daß besonders seine Kränklichkeit ein Vertrautsein mit „Siegfried" und „Götterdämmerung" verhindere. (*Musica sacra* 1877, S. 132.) An eben derselben Stelle aber reitet Witt eine seiner grimmigen Attacken gegen „Herrn Böckeler, Redakteur des Gregoriusblattes", der behauptet hatte, daß man in der Kirchenmusik anfange mehr Chromatik anzuwenden als R. Wagner — für das Jahr 1877 allerdings eine mehr „unerschrockene" als vorsichtige Behauptung. Witt antwortet kurz und schlagend: „Welches ist der Grundcharakter Wagnerscher Melodik, Harmonik und Rhythmik? Wo ist auch nur eine einzige Stelle in irgendeiner Komposition eines Cäcilianers, der diesen Grundcharakter an sich trüge? Wer freilich alles nur rein äußerlich zu beurteilen versteht, der ist bald fertig" (ebenda). Sicherlich hat Witt dabei seine eigenen Kompositionen nicht haben ausgenommen wissen wollen. Sehr mit Recht. Das ist gewiß, daß Witt derjenige Kirchenkomponist jener Jahrzehnte ist, der von Wagner am meisten gelernt hat, aber einen Wagnerismus wird man schwerlich bei ihm entdecken, wobei ich unter Wagnerismus jede wie immer geartete innere oder äußere Anlehnung und Abhängigkeit verstehe. Witt selber war der Ansicht, daß seine Werke sich eng an den Choral anschlössen, jedenfalls viel enger als an den Palestrinastil. Mag man auch der Ansicht sein, daß Witt Palestrina nicht weniger verdanke als dem Choral, jedenfalls geht aus obiger Äußerung hervor, wo Witt den Geist kirchlicher Tonkunst suchte. Und wenn er, gerade als der begeisterte Verteidiger des Modernen in der Kirchenmusik und als nicht minder begeisterter Verehrer R. Wagners, dem Einflusse Wagners nicht erlag, so zeugt das gewiß für seine musikalische Eigenständigkeit, nicht minder aber für die immunisierende Wirkung von Palestrina und Choral.

Was schließlich den noch unter uns weilenden Veteranen aus jener Zeit, E. Stehle, angeht, so lassen sich bei ihm eher Lisztianismen nachweisen, besonders da, wo er uns instrumental kommt, was er ja, streng genommen, immer tut.

Ob unter den *dii minorum gentium* jener und der folgenden Jahrzehnte etwelche waren, die die Spuren einer Beschäftigung mit Wagner deutlicher an sich trugen, das

muß ich offen gestehen nicht zu wissen. Es würde sich auch kaum die große Mühe lohnen, sich darüber Gewißheit zu verschaffen. Wir dürfen ruhig die Feststellung machen, daß die Wagnersche Musik auf die zeitgenössische katholische Kirchenmusik keinen irritierenden Einfluß auszuüben vermocht hat und das nicht etwa aus dem Grunde, daß man sich der Kunst Wagners verschlossen hatte, sondern weil das Gewicht dieses Meisters durch das Gewicht anderer paralysiert wurde.[1])

Was nun vollends unsre heutige Kirchenmusik betrifft, so ist ihr die musikalische Persönlichkeit Wagners schon zu ferne gerückt, um eines hypnotisierenden Einflusses noch fähig zu sein, eine Behauptung, die auch dadurch keine Abschwächung erleidet, daß man dem einen oder andern ihrer Vertreter einmal — recht selten zudem — einen Parsifalanklang mit der Beckmesserkreide aufmutzen kann. Für den Fall, daß da manch einer im stillen oder auch recht laut — je nach Temperament — ein „Oho" sich anmerkt, möchte ich diese meine These wenigstens notdürftig begründen.

Ich berufe mich da keineswegs auf den Zeitraum, der nun schon zwischen Wagner und uns liegt, obschon bekannt ist, daß die Zeit auch an überragenden Persönlichkeiten ihre Wirkung tut. Statt dessen gebe ich zu bedenken, daß doch inzwischen die Wagnersche Musik durch das Filter so mancher Künstlerpersönlichkeit, großer und kleiner, gegangen ist, daß sich allmählich das rein Fortschrittliche im Werke Wagners von dem spezifisch Persönlich-Wagnerischen reinlich gesondert hat, so daß nunmehr jenes erstere zu einem Gemeingut geworden ist, dessen sich jeder bedienen kann, ohne auch notwendig damit in Wagnerische Manier und Tonfall zu geraten. Mit andern Worten: es ist heute möglich, auch kleineren Geistern möglich, Wagnersche Mittel zu gebrauchen ohne in Wagnersche Weise zu verfallen, aus dem eben gedachten Grunde. Oder haben etwa Cornelius, Wolf, Pfitzner, Schillings u. a. umsonst gewirkt? So ist es z. B. ein Zeichen von Dilettantismus, wenn einer auf das äußere Zeichen des Chromas hin eine Komposition als wagnerisch klassifiziert. Um diese Leute zu widerlegen, brauchte es nicht einmal des Hinweises auf die oben angedeutete Entwicklung. Man brauchte bloß zu fragen: Ist denn etwa das Chroma an sich wagnerisch? Nein, das ist es nicht, wohl aber die Art, wie Wagner es verwendet. Es ist ja doch bekannt, daß das Wagnersche Chroma dasjenige Franz Liszts ist, welches Wagner im Grunde weniger weitergebildet, als seinen Zwecken akkommodiert und ausgiebiger benutzt hat. Ein Schüler Liszts, Stradal, hat anläßlich der Hundertjahrfeier wieder einmal ausführlich darauf hingewiesen.[2]) Da aber das Chroma heute wie zur Zeit Franz Witts der allererste Stein des Anstoßes ist, so darf ich dem gegenüber — das gilt auch für eine Überschätzung des Chromas — wohl einmal wiederholen, was ich bei anderer Gelegenheit betont habe: Einer weit verbreiteten, nachgerade zu einer Gefahr sich auswachsenden philisterhaften Meinung gegenüber muß gesagt werden, daß das Moderne durchaus nicht etwa bloß, ja nicht einmal zum größten Teile, aus dem Chroma bestritten wird, es sprechen da auch die Art der Melodieführung, des Periodenbaues, der Textunterlage, der Rhythmik u. a. ein gar gewichtiges Wörtlein mit.[3]) Im Hinblicke darauf, daß es aber schwieriger ist, hier das Moderne für andere kenntlich nachzuweisen, als beim Chroma, wo es am Tage liegt, könnte man in Versuchung geraten, einige recht boshafte Fragen hier anzuschließen.

Die heutige Profanmusik hat Wagner im Technischen überwunden und insoweit der Umklammerung seines Geistes sich entrungen, wenn sie auch noch nicht soweit gelangt ist, ihm einen ebenbürtigen anders gearteten Geist gegenüber zu setzen. Das ist doch wohl der beste Beweis, daß sich der oben angedeutete Prozeß wirklich vollzogen hat und daß infolgedessen die musikalischen Mittel Wagners neutralisiert sind. Wohlgemerkt die Mittel, nicht die Art und Weise ihrer Verwendung, die für immer Wagners Eigentum bleiben wird. Das Neue bei Wagner, soweit es rein musikalischer und nicht spezifisch musikdramatischer Art ist, ist nun einmal in den tonkünstlerischen Sprachschatz unserer Zeit aufgenommen und wer mit dem *Motu proprio* die moderne

---

[1]) Aus der Profanmusik ist der kürzlich verstorbene A. Urspruch ein klassischer Zeuge für den gleichen Prozeß. [2]) S. Neue Musikzeitung (Stuttgart) Nr. 16. vom 15. Mai 1913, S. 311—314.

[3]) Cäcilienvereinsorgan 1912, Heft I, S. 4 Anm.



Kirchenmusik zuläßt, darf jenem Neuen die Tür nicht verschließen, ohne mit sich selber in Widerspruch zu geraten.

Es bedeutet darum eine Verkennung des Fragepunktes, wenn H. Löbmann (*Musica sacra* 1913, Juliheft, S. 175) meint, es sei ein Kampf entbrannt um den Einlaß der dramatisierten Tonkunst an den Kirchenportalen und daran die an sich sehr richtige Bemerkung anschließt, daß man Wagners Ideen und deren musikalische Verkörperung nicht zur Norm für Gottesdienstmusik erküren könne. So sehr man ihm in letzterem recht geben muß — der zweite Teil meiner Ausführungen beweist das ja —, so sehr bezweifle ich, daß das erstere ernstlich in weiteren Kreisen der Fall sei, denn das würde einer totalen Mißkennung der Grundbedingungen einer kirchlichen Tonkunst gleichkommen. Die Duplizität der Ereignisse wollte es, daß eine ähnliche Befürchtung bei dem Aufsatze Drinkwelders in der *Musica Divina* (Heft 2, S. 52) die Warnung diktierte: „Wenn man dafür schwärmt, die musikalischen Ausdrucksmittel Richard Wagners auch für die Kirchenmusik zu verwerten, so darf man nicht vergessen, daß Richard Wagner diese Mittel eben für die Bühne, wenn auch für seine Bühne, ausgebildet hat, und daß eben die Bühne, auch die Bühne Richard Wagners, für den Altar keine geringere Gefahr bedeutet, als die Bühne Monteverdis oder A. Scarlattis oder Glucks." Es geht nicht an, solche Befürchtungen mit einer vornehmen Handbewegung abzutun, ich glaube indessen, daß diejenigen, „die dafür schwärmen, die Ausdrucksmittel Richard Wagners auch für die Kirchenmusik zu verwerten", sich doch auch sehr wohl bewußt sind, daß die Schöpfungen R. Wagners so, wie sie da sind, sich nicht als Vorlagehefte eignen für Kirchenkomponisten, so in der Weise etwa, wie „Der stilgerechte Architekt, Vorlagen für Baumeister und Kunsthandwerker". Wäre das Umgekehrte der Fall, so hätte einer jener schlauen Köpfe, die alle Konsequenzen bis zu Ende denken, uns längst mit einer Anwendung des „Krönungsmessen"verfahrens auf die „Meistersinger" oder den „Ring" überrascht. Was man will, ist einzig, um ein Wort Bischofs Dr. Schulte, das er für die christliche Kunst brauchte, auf die kirchliche Tonkunst anzuwenden, „unter Wahrung der Kontinuität (mit den Alten), auch die Fortschritte der Neuzeit sich dienstbar zu machen". Und Wagner nimmt da für die Musik nun einmal den ersten Platz ein.

Jene Bemerkung Löbmanns rief aber in mir unwillkürlich die Erinnerung wach an ein seltsames Buch eines Spaniers, das wenigstens der Kuriosität hier vermerkt werden soll, zumal der Zusammenhang es gestattet. Es betitelt sich „Parsifal, die Apotheose des Katholizismus" und hat zum Verfasser Michel Doménech Espanyol.[1]) Darin wird allen Ernstes die Behauptung aufgestellt und mit echt spanischer Mystik verteidigt, der Parsifal sei von der ersten bis zur letzten Note inspiriert weniger das Werk Wagners, als das des Heiligen Geistes. Da haben wir das Bild von der anderen Seite! Und wenn das Wort Espanyols wahr ist, daß „die Natur dieser Inspiration dieselbe ist, wie die der Heiligen Schrift und daß diese Musik als ‚heilige Musik' qualifiziert werden könne", dann wären wir ja dem Suchen nach einem modernen Kirchenstil glücklich enthoben. Freilich ist das eine Konsequenz, die Espanyol nicht zieht.

Gewiß, Wagner schrieb für die Bühne, ob aber nicht die biedermeiersche Süßigkeit Schumanns in der heutigen Kirchenmusik mehr Schaden anrichten könnte und wirklich anrichtet als die barocke Größe Wagners? Und schließlich, wenn da wirklich einer wäre unter den Kirchenkomponisten, der der Gefahr unterläge und völlig verwagnerte, warum sollten dann die berufenen Hüter der Kirchenmusik weniger Mut aufbringen, als ein Bischof Faulhaber, der Seelen wagen wollte, um Apostel zu gewinnen. Wie kleinlich nimmt sich dagegen eine Ängstlichkeit aus in Dingen, bei denen doch, soweit man sehen kann, kein Seelenheil in Frage kommt, besonders, wenn man dazu noch bedenkt, daß ein Kirchenmusiker, der heute noch an Wagner scheitert, in keinem Falle einen Verlust für die Kirchenmusik bedeutet — wer boshaft ist, wird vielleicht hinzusetzen: auch nicht für den Cäcilienvereinskatalog. Man schaffe Sicherungen, wo und soweit es not tut, aber man lasse die Bahn frei, die die Kirche geöffnet hat mit jener ihr eigenen, furchtlosen Sicherheit, die auch uns gegen nervöse Anwandlungen einige Festigkeit geben sollte.

[1]) *Barcelona 1902, Imprimerie de Fidel Giró.*

Es würden dann auch Kräfte entbunden für positivere Aufgaben und wir entgingen der Gefahr, daß einmal ein zweiter Louis Veuillot uns zurufen müßte: „In meine Zeitung kommt nichts mehr hinein von den Reformern der Kirchenmusik, denn deren Diskussionen sind alle miteinander unfruchtbar, bissig und langweilig, und das in einem Grade, daß die Heilmittel noch schlimmer scheinen als das Übel selber."

Es bleibt uns nunmehr noch übrig, die Einwirkung nachzuweisen, welche die katholische Kirchenmusik durch die Ideen und Werke Wagners in einer anderen Hinsicht erfahren hat. Denn wenn sie, die Kirchenmusik, dem Einflusse der musikalischen Persönlichkeit Wagners, soweit und solange sie ihr direkt gefährlich werden konnte, kraft der erwähnten Ursachen widerstanden hat, so läßt sich doch nicht leugnen, daß das Werk Wagners in einer andern Beziehung für die Kirchenmusik von umso weittragenderer Bedeutung gewesen ist, und das nicht erst später, sondern sogleich, fast möchte ich sagen naturnotwendig.

Das Reformwerk Wagners hatte eben in rein künstlerischer Beziehung viel Berührungspunkte und Parallelen mit den Idealen der kirchenmusikalischen Restauration, welche sich ergaben aus der Gleichheit der Erscheinungen des Verfalles im musikalischen Teile der Oper wie der Messe. In der Oper so gut wie in der Kirche war man gewohnt geworden, unbekümmert um den Geist der Handlung und des Wortes Musik zu machen, und das in der Kirche vielleicht noch mehr als in der Oper, zumal bei den geistloseren Vertretern des Faches. Dem Worte und der Handlung wollte Wagner wieder zu ihrem Rechte verhelfen und hat ihr dazu verholfen. Dabei hat er die Form der alten Oper, soweit eine solche überhaupt vorhanden war, in Stücken geschlagen und an deren Stelle etwas gesetzt, das dem Wesen der Gattung entsprechender war. In den Musikdramen Wagners galt nur noch die szenische Einheit nach Text, Handlung und Musik.

Nehmen wir nun selbst den Fall an, ein Franz Witt sei nicht auf den Plan getreten, so wäre es doch unglaublich, anzunehmen, daß man die rein künstlerischen Lehren des Musikdramas auf die Dauer übersehen hätte, daß man in vollkommenster Seelenruhe jene Reihen von Arien, Duetten und Terzetten in Rondo- und anderer Form, jene in völliger Beziehungslosigkeit nebeneinanderstehenden Einzelteile der *Gloria* und *Credo* weiterexerziert hätte, ohne daß auch nur einem einzigen, angeregt durch den Streit um das musikalische Drama, die Erkenntnis aufgedämmert wäre, daß hier auch Einheiten gegeben waren, die auch einheitlich, nach innen wie nach außen, wiedergegeben sein wollten. Gewiß konnte diese Erkenntnis auch aus Proskes *Musica divina* gewonnen werden. Ob sie aber dann nicht rein akademisch geblieben wäre? Ein lebendiges Beispiel, wenn auch auf total anderm Gebiete, wirkt eben immer nachhaltiger und zwingender, als der tote Buchstabe und die stumme Note. In Wirklichkeit hat man in kirchenmusikalischen Kreisen die relative Bedeutsamkeit der Wagnerischen Errungenschaften sehr bald erkannt. Viele der Gedankengänge Wagners in der Verteidigung des Musikdramas ließen sich *mutatis mutandis* ganz zwanglos anwenden auf das Gesamtkunstwerk der Messe, und man hat nicht verfehlt, das sehr häufig zu tun, nicht zum Schaden des Verständnisses der kirchenmusikalischen Reform beim großen Publikum so gut wie bei den schaffenden Künstlern.

Man verstand nun leichter, daß hier auch die Handlung die Hauptsache sei, grade weil man seinen Sinn für innere künstlerische Wahrhaftigkeit an den Werken Wagners geschärft hatte, und gab den Schluß *a minore ad maius* um so lieber zu, je besser man das erste begriffen hatte. Man mußte nun fühlen, daß diese Wahrhaftigkeit bei einer Kirchenmusik fehle, die neben der Handlung hergehe, ihr wohl gar ins Gesicht schlage, statt aus ihr geboren zu sein. Und wenn Wagner dem Worte im Drama seine Bedeutung zurückgab, konnte man sie ihm in der Messe doch nicht gut verweigern und jene Art Musik weiterpflegen, die das Wort in die Ecke drückte, um an eigenem Glanze zu gewinnen, der das Wort oft unbequem war, weil es etwas anderes sagte, als der Musiker hier grad gerne sagen mochte.

Die kirchenmusikalischen Reformer brauchten sich nicht zu genieren, auf diese bedeutungsvolle Parallele im Schaffen Wagners hinzuweisen, denn wo immer die welt-

liche Kunst einen Veredlungsprozeß durchmacht, hebt sich auch das Niveau der religiösen, und wo immer der künstlerischen Wahrhaftigkeit gedient wird, da hat auch die christliche Kunst ihren Nutzen davon und darf ihn ziehen auf ihre Weise. Wir beobachten ja den ganz gleichen Vorgang bei der kirchlichen Architektur unserer Tage.

Die liturgischen Gesichtspunkte brauchen dabei durchaus nicht zu kurz zu kommen, gewinnen vielmehr in der neuen Beleuchtung an Überzeugungskraft. Denn so gewiß das Kunstwerk der Liturgie göttlich ist, ebenso gewiß ist es auch der menschlichen Natur durchaus entsprechend, wie die ganze sichtbare Kirche, und darum auch echt menschlich und muß als solches einen Vergleich mit den edelsten rein menschlichen Kunstwerken zu seinem eigenen Vorteil ertragen können und gewissermaßen eben dadurch auch wiederum seine Göttlichkeit erweisen, insofern es keinem, keinem einzigen wahrhaft künstlerischen Prinzipe widerspricht.

Nicht minder beachtenswert war es, daß Wagner, im Bestreben, dem Texte durchaus gerecht zu werden, die bis dahin instrumental stark infiltrierte Führung der Singstimmen, von dieser ihr wesensfremden Beimischung mehr und mehr reinigte. Ganz gewiß ist ihm hierbei die Kenntnis der Alten von größtem Nutzen gewesen — man erinnere sich nur an das, was im ersten Teile dieser Ausführungen bezüglich Lohengrin-Palestrina angedeutet wurde. Um so leichter mußte es den Kirchenmusikern werden, sich hier auf gleichem Wege mit ihm zu finden, da ja auch sie die Alten mit neuer Liebe studierten. So braucht man sich nicht zu wundern, daß Wagner in der Verbesserung der Führung der Stimme hinsichtlich der Vokalität und — um auch das nicht zu vergessen — hinsichtlich der Textesdeklamation von Einfluß auf die Kirchenmusiker gewesen ist, zumal die Bekanntschaft mit Schubert, wenn nicht sein eigenes Genie, ihn davor bewahrten, mit den Vollkommenheiten der Alten in diesem Betracht, auch deren Schönheitsfehler zu übernehmen. Brahms läßt sich in dieser Beziehung selbst in seinem wundervollen Alterswerke der „vier ernsten Gesänge" noch auffällig gehen, der spätere Wagner niemals.

Nicht zuletzt schreibe ich es der „unendlichen Melodie" Wagners zu, daß die Kadenzierfreudigkeit der Kirchenkomponisten sich vermindert hat und sie sich dem seit Beethoven schon einsetzenden Bestreben angeschlossen haben, ohrenfällige Kadenzen möglichst hinauszuschieben, zu verhüllen oder durch Trugschlüsse zu verwischen, um dadurch eine größere Spannungsweite der Melodiebögen zu erzielen und so durch die wirklich eintretenden Kadenzen um so sinnfälliger zu wirken. Das kommt besonders der Geschlossenheit des *Gloria* und *Credo* zugute. Und was die Kadenzmöglichkeiten selber angeht, so hat auch da Wagner nicht umsonst neue Wege gezeigt, die nicht unbeachtet geblieben sind. Oder wo ist heute ein Kirchenkomponist, der sich mit der jauchzend naiven Inbrunst eines Mozartepigonen immer wieder einmal in die weitgeöffneten Arme eines Quartsextakkordes hineinwürfe? So *à la*



Man fühlt, daß so etwas heute der Koketterie einer bedenklich angejahrten Jungfer verzweifelt ähnlich sähe. Ich wüßte nicht, daß gegen diese Art wagnerischen Einflusses Bedenken je laut geworden wären, vielleicht deshalb, weil auch die Ängstlichen selber ihr unbewußt unterlagen.

So darf man sagen, daß das Werk Wagners für die katholische Kirchenmusik von nicht geringer Bedeutung gewesen ist und auch von wohltätiger Bedeutung, trotz der Gefahren, diese in Stil für unkritische Talente unleugbar in sich birgt. Ob das in Zukunft in noch größerem Maße der Fall sein wird, wird sich schwer prophezeien lassen. Vielleicht wird die nachwagnersche Entwicklung uns aber mehr Kopfschmerzen bereiten, als es die fast schon klassisch gewordene Kunst des Bayreuther Meisters getan hat. Das eine nur ist sicher: solange unsere Kirchenkomponisten, die das Talent dazu haben, aus der Schule des Chorals und der Alten wissen, was Kirchenmusik ist, und wirkliche, wahrhaftige Kirchenmusik auch schreiben wollen, wird es auch welche, sei es nun mit oder sei es auch ohne ♯♯ und ♭♭.



César Franck: seine germanische Abstammung und seine Kirchenmusik

Von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo (N. Y.)

Chauvinismus ist Kurzsichtigkeit, Engherzigkeit und Ungerechtigkeit, dagegen ist Sympathie füreinander bei Gliedern derselben Völkerfamilie und Angehörigen derselben Rasse und Freude an deren Erfolgen eine natürliche und berechtigte Empfindung, sie ist ein Stück Vaterlandsliebe. Großes und Schönes ist anzuerkennen, woher es immer kommen mag, doppelt freut es einen jedoch, wenn es von einem Stammesgenossen geboten wird. Des Schönen und Hervorragenden hat César Franck der Musikwelt viel geboten, er ist wohl zu den Großen zu zählen. Den Stempel der Größe drückte ihm nach seinem Tode unerwarteterweise sein Oratorium *„Les Béatitudes“* auf. Zu seinen Lebzeiten ist er, wenn wir von einer Anzahl begeisterter Schüler absehen, beinahe unbeachtet geblieben. Trifft er in seinen Kirchenkompositionen auch nicht den spezifischen Ton der liturgischen Musik und ist überhaupt, auch vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, die Quelle seines Ruhmes nicht auf diesem Gebiete zu suchen, so dürfte er, der 32 Jahre mit unermüdlichem Eifer als Organist der St. Klotildenkirche in Paris wirkte und komponierte, den Kirchenmusiker doch interessieren; als großer Künstler kann er überhaupt keinem Musiker gleichgültig sein, er, der Werke wie die *„Béatitudes“*, die *D*-moll-Symphonie, das Quintett für Klavier und Streichinstrumente geschaffen hat und einen hervorragenden Platz in der Musikgeschichte einnimmt; gilt er doch als Begründer einer neuen Musikepoche in Frankreich, als Vater der neufranzösischen Schule. Ich sage jedoch nicht: der allerneuesten französischen Schule; die Vertreter derselben, mögen sie sich auch auf ihn berufen, würde er, wenn er noch unter uns weilte, sicher nicht als seine legitimen Erben anerkennen.

Diese Vaterschaft, sein Wirken in Paris, seine Geburt im Lande der Wallonen, eines gallischen Volksstammes, lassen in ihm einen Franzosen oder doch Romanen vermuten. Und doch, so oft ich z. B. seine ergreifende *D*-moll-Symphonie hörte oder privatim für mich durchnahm, nie wollte sie mich als eigentliche französische Musik anmuten, mag auch so manches darin stehen, das ein in deutschen Verhältnissen aufgewachsener und tätiger Musiker nicht geschrieben hätte. Den tieferen Grund dieser aus seiner Musik herauszufühlenden Geistes- und Gemütseigenschaften erschließt uns seine eigentliche, bisher einigermaßen in Dunkel gehüllte Abstammung, die uns Ernest Closson in einem Artikel der Pariser Zeitschrift S. J. M. (15. April 1913) aufdeckt. Wir vernehmen da, daß nicht nur César Francks Mutter eine echte Deutsche aus Aachen war, sondern daß auch sein Vater germanischen Stammes ist. Schon 1894 hatte Charles Delchevalerie in der Lütticher Zeitschrift Flamberge hierüber genaue Nachrichten veröffentlicht; jedoch blieben diese Mitteilungen, wegen der geringen Verbreitung der Zeitschrift, in weiteren Kreisen unbeachtet; sie wurden neuerdings in einer andern Lütticher Zeitschrift, Wallonia (XXI, S. 123), abgedruckt. Das Schriftstück lautet in deutscher Übersetzung: „César Franck entstammt einer dorfbürgerlichen Familie. Sein Großvater, Bartholomäus Franck, wurde geboren und lebte in Gemmenich, einem Marktflecken an der limburgischen und preußischen Grenze, auf der Linie von Verviers nach Aachen, über Bleiberg. Es ist eine ziemlich hüglichte, fruchtbare Gegend, wo man nur einen deutschen Dialekt spricht. Bartholomäus Franck bekleidete in der Gegend — wo er am 30. März 1794

starb — zahlreiche, nunmehr veraltete Ämter: er war „*procureur de la justice*" (ich ziehe es vor, einige technische Ausdrücke unübersetzt zu lassen) in Gemmenich, „*mayeur*" am Gerichtshof zu St. Hubert und zu Palantes, Kantonsgerichtsrat in Limburg, Notar, Steuereinholer und Bürgermeister in Gemmenich, „*échevin* (Schöffe) *de la justice*" zu Teuven.

Sein Sohn, Nikolaus Joseph, der Vater César Francks, wurde in Volkerich, einem zu Gemmenich gehörenden Flecken, am 30. Mai 1794 geboren; er heiratete am 24. August 1820 ein junges Mädchen aus Aachen. Das neue Paar ließ sich in Lüttich nieder, wo am 10. Dezember 1822, in der alten rue Saint-Pierre, nahe Sainte-Croix, der kleine César geboren wurde."

Closson bemerkt hierzu: „Da die zu Gemmenich von Bartholomäus Franck bekleideten öffentlichen Ämter ihn mit einer Bevölkerung niederdeutscher Zunge in Berührung brachte, lassen sie in ihm einen Mann der Gegend, von gleicher Sprache wie die seiner Verwaltung unterstellten Leute erblicken. Wir wünschten jedoch über diesen Punkt Bestimmteres zu erfahren. Auf unsere Bitte hat Herr Vivroux, Pfarrer von Gemmenich, die Güte gehabt, in seinen Pfarrbüchern Nachforschungen anzustellen, aus denen hervorgeht, daß in der Tat der genannte Bartholomäus Franck selbst aus dieser Ortschaft herstammt, wo er am 26. Mai 1745 dem Stephan Franck und der Anna Maria Schenneux entsproßte."

Bezüglich des Charakters der Franckschen Musik macht Closson die Bemerkung, daß wohl auch die Werke anderer Komponisten der jungfranzösischen Schule in der Wahl der Stoffe, in den klaren Spuren Wagnerischen Einflusses etc. deutsche Elemente aufweisen; aber es handle sich da um eine Schulrichtung, welche mehr im Verstand als im Herzen wurzelt und welche dem Nationalgemüt Gewalt antut, bei Franck dagegen seien gewisse Charakterzüge seiner Musik ein Ausfluß der völkischen Gemütsbeschaffenheit der germanischen Ostwallonen. Um mit Léonce Mesnard zu sprechen, sei hier eine „Naturverwandtschaft" mit der deutschen Kunst, dort nur eine „Wahlverwandtschaft".

Über Francks für den Gottesdienst bestimmte Kompositionen hier nur einige Bemerkungen. Es sind deren nicht viele; sie sind großenteils für dreistimmigen gemischten Chor (Sopran, Tenor und Baß), eine Stimmenbesetzung, die in Ländern, wo Knaben die Oberstimmen zu übernehmen haben, wegen der Schwierigkeit eine genügende Zahl von Sängern, besonders von Altisten, zu finden, vielfach die übliche ist.

Trotz des tiefreligiösen Sinnes ihres Autors lassen sie, wie schon oben bemerkt wurde, den nur im vertrauten Verkehr mit dem historischen Kirchenstil zutreffenden Ton spezifisch kirchlicher, liturgischer Musik leider vermissen, wenigstens in all den mir bekannten Stücken.

Außer einer jetzt vergriffenen „*Messe solennelle*" für Baßsolo und Orgel hat Franck nur eine Messe (in *A*) (Op. 12) für Sopran, Tenor und Baß mit Orgel, Harfe und Violoncell komponiert. Im *Gloria* und *Credo* erhebt sich der Ausdruck zu Größe und Pomp, sonst herrscht Weichheit und Milde; das Kunstverfahren ist überall klar, durchsichtig und einfach, großen Wohlklang erzeugend. Trotz alles musikalischen Wertes, trotz aller enthaltenen Schönheiten habe ich mir vor Jahren nach Studium der Messe die Notiz gemacht: „hat leider musikalisch keinen liturgischen Charakter, ist für den Gottesdienst nicht zu gebrauchen". Gegenwärtig liegt mir das Werk nicht vor; ich glaube aber, daß, trotz des bekanntlich mit den Jahren milder werdenden Urteils, mein Verdikt im wesentlichen auch jetzt noch dasselbe bliebe. 1878 fügte Franck der Messe ein nach der Wandlung zu sin-

gendes (auch separat veröffentlichtes) schnell beliebt gewordenes *Panis angelicus* bei für Tenor, Orgel, Harfe, Violoncell und Kontrabaß, in dessen zweiten Teil das Violoncell die Singstimme in wirkungsvoller Weise kanonisch imitiert. Dasselbe dem Komponisten sehr geläufige Verfahren, hier zwischen Sopran und Tenor, ist in einer meines Erachtens wertvolleren kleinen Komposition, einem bei Bornemann erschienenen Ave Maria in *E* für Sopran, Tenor und Baß angewandt. Es herrscht in diesem leichten und lieblichen Werk melodisch und harmonisch außerordentlich viel Wohlklang, und trotz seines etwas zu weichen Tones dürfte es von der Verwendung in der Kirche nicht auszuschließen sein.

Bei demselben Verleger erschienen ferner die mir unbekannten, für dieselbe Stimmenbesetzung geschriebenen Offertorien: *Domine Deus in simplicitate, Dextera Domini, Quae est ista, Domine non secundum, Quare fremuerunt gentes.*

Wenn ich noch einige *O salutaris, Tantum ergo,* ein *Veni Creator* erwähne, so habe ich damit ungefähr alle für die Kirche geschriebenen veröffentlichten Werke Francks aufgezählt; denn der 150. Psalm, eine nachgelassene, bei Breitkopf und Härtel erschienene nicht umfangreiche Komposition für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester, ist nicht für den Gottesdienst bestimmt, er hat keinen lateinischen Text; wenigstens habe ich diesen Chor zweimal mit englischen Text gehört. Vorgeführt von einem der besten Chöre, die es gibt, dem 238 Stimmen starken „Mendelssohn Choir“[1]) von Toronto (Kanada) mit Begleitung des ausgezeichneten Thomas Orchesters von Chicago, wirkte die Komposition mit ihrer zuerst von den Baßstimmen einstimmig gesungenen und dann vom ganzen Chor aufgenommenen Hauptmelodie imponierend und männlich, männlicher als die Kirchenkompositionen Francks.

[1]) Man wird 1915 in Deutschland vielleicht Gelegenheit haben, diesen Chor zu hören; er hat vor, dort und in England zu konzertieren, falls die Geschäftshäuser Torontos ihren dem Chore angehörenden Angestellten eine Abwesenheit von zwei Monaten gestatten; die 75000 Dollar, die als Garantiefonds benötigt sind, werden von den auf ihren berühmten Chor stolzen Bürgern Torontos bereitwillig unterzeichnet. Dr. A. Vogt, der Dirigent, der den Chor gegründet und auf seine gegenwärtige Höhe gebracht hat, ist deutscher Abkunft, seine Eltern stammen aus dem Badischen.




Kyrie eleison

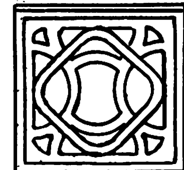
Gott Vater im Himmel erbarme dich! —
Schau an das Werk der Werke,
Die Kerzen glühn, — begabe mich
Mit Unschuld und mit Stärke.

Herr Jesus Christus erbarme dich!
Meine Schuld, meine Schmach ist groß,
Du Lamm und Priester entsühne mich.
Du Mittler, kaufe mich los.

Gott, Heiliger Geist, erbarme dich!
Dein sei in Ewigkeit Ruhm, —
Du Licht und Tröster, du führe mich
Zu deinem Heiligtum.

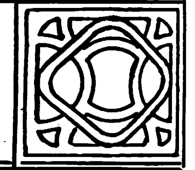
(Aus der „*Missa poëtica*“ von Ilse v. Stach (Kempten, J. Kösel).





Etwas über das Orchester in der Kirchenmusik

◇◇◇◇ Von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo (N.-Y.) ◇◇◇◇



Im hundertsten Gedenkjahr der Geburt Richard Wagners gestaltete sich das musikalische Maifest in Buffalo am dritten Tage zu einer erhebenden Feier zu Ehren des größten Tondramatikers. Nur Wagnersche Kompositionen bildeten das Programm. Es erklangen da unter anderen Tonwerken Elisabeths Gebet aus Tannhäuser, des Königs Gebet vor dem Gottesgericht aus Lohengrin und der Gesang der Gralsritter aus Parsifal in der Szene, welche Wagner auf freikünstlerische Weise der Abendmahlsfeier nachbildete („Zum letzten Liebesmahle gerüstet Tag für Tag etc.") Die Zuhörer waren von diesen erhabenen Weisen sichtlich ergriffen. Auch ich; trotzdem kam mir eine Zerstreuung. Unwillkürlich zog ich einen Vergleich zwischen dieser so würde- und weihevollen Orchesterbehandlung mit dem Geigengerassel, der rein äußerlichen, ausdruckslosen, aufdringlichen Beweglichkeit der konventionellen Instrumentierung aller Orchestermessen, die ich bisher gehört habe. Und ich spreche nur von diesen; ich fürchte aber, daß auch die nicht gehörten und kirchlicheren manches von der konventionellen philisterhaften Orchesterbehandlung beibehalten haben mögen. Wie sehr hatten mich stets diese nichtssagenden und darum um so aufdringlicheren Geigenfiguren etc. gestört, und hier in einer, wenn auch religiösen Stimmungen gewidmeten, so doch nur für das Theater bestimmten Musik diese erhabene Klangwürde, dieses Vermeiden alles sachfremden Geräusches und aller Musikantenallüren! Wenn ein Wunderorchestrator wie Wagner es als nicht gegen das Wesen der Instrumente und des Orchestersatzes ansieht, so einfach, so „orgelmäßig" zu schreiben, sollten wir Kirchenmusiker, die wir ja vor allem liturgisch erbauen und so wenig, wie es künstlerisch nur möglich ist, zerstreuen wollen, eine ebensolche, direkt auf das Ziel lossteuernde und aller Musikanteneitelkeit baren Einfachheit der Orchesterbegleitung als unter unserer Komponistenwürde erachten?

Was ich also in diesem Artikel empfehlen möchte, ist, daß die Orchesterbehandlung unserer Kirchenmusik sich mehr „orgelmäßig" gestalte, sich dem Charakter einer polyphon-bewegten, künstlerisch reicheren Orgelbegleitung nähere, daß alle Instrumente, auch die Geigen, mehr singend (vokal) behandelt werden; sind doch gerade die Geigen des Singens in hohem Grade fähig und entzücken sie den Zuhörer, wie jeder Konzertbesucher erfahren haben wird, am meisten gerade an cantabile-Stellen; während der wahrhaft Musikalische mit Ungeduld das Ende des altmodischen, eitlen Figurenwerkes virtuosenhafter Stellen herbeisehnt.

Vielleicht denkt jemand: Die oben genannten mehr orgelmäßig und vokal behandelten Orchesterbegleitungen Wagners sind eben solche kürzere Stücke; bei längeren würde das Verfahren eintönig erscheinen und unbefriedigt lassen. — Nun, ein guter Teil unserer Meßstücke, *Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus* sind ja kurze Stücke; das *Gloria* ist auch nicht besonders lang. Der Befürchtung des Unbefriedigtlassens und der Eintönigkeit bei längeren Stücken widerspricht übrigens die Erfahrung mit so manchen äußerst eindrucksvollen Orchesterstücken, z. B. die Wirkung des ebenfalls bei der zu Anfang meines Artikels erwähnten Wagnerfeier aufgeführten Vorspiels zu „Tristan und Isolde", in welchem alle Instrumente „singend", ohne äußerliches Figurenwerk und die Geigen nicht anders als die Blasinstrumente behandelt sind; selbst die drängenden, emporstrebenden raschen Läufe der Geiger in der Mitte des Vorspieles (Entzückungsmotiv) ist stufenmäßig-vokal, für menschliche Stimmen nur in zu schnellen Tonreihen gefaßt, sie sind zudem kein rein äußerlicher Bewegungsfaktor, sie sind im Gegenteil Ausfluß und Erreger intensivster Empfindung.

Und wenn die Orgelbegleitung selbst in ihrer eben „orgelmäßigen" Behandlung, z. B. beim *Credo,* nicht als unbefriedigend empfunden wird, warum sollte dies not-

wendig der Fall sein beim Orchester, das doch in seinen Klangfarben viel charakteristischer und abwechslungsreicher ist.

Eine „orgelmäßige“ oder „vokale“ Orchesterbegleitung hat meines Erachtens den großen Vorzug, daß sie an objektiver, innerer Kirchlichkeit nicht hinter einer Orgelbegleitung zurücksteht, es ist dieselbe Würde, dieselbe Weihe, nur klanglich schöner, lebens- und ausdrucksvoller. (Ich spreche von „objektiver, innerer Kirchlichkeit“, denn die stets dieselben Ideenassociationen hervorbringende Orgelgewöhnung wird manchem meine Ansicht vielleicht recht zweifelhaft erscheinen lassen.) Es kommt in der Tat, wie Dr. O. Drinkwelder in der *„Musica divina“* Nr. 2 treffend bemerkt, liturgisch auf die Klangfarbe und gar auf die Spieltechnik im allgemeinen wenig an. „Ob das Flötenregister in der Orgel gespielt oder die Flöte vom Instrumentalisten geblasen, ob ein Orchester in die Orgel gleichsam eingebaut wird oder mit seinen ursprünglichen Mitteln wirkt, hat für die Liturgik wenig zu bedeuten. Das Mißtrauen gegen die Instrumentalmusik ist nur insofern gerechtfertigt, als die Geschichte und die Tatsachen der Gegenwart zur Genüge zeigen, wie mit den Ausdrucksmitteln des in profanem Dienste groß gewordenen Orchesters nur zu oft auch die profanen Formen [und Gefühlsäußerungen] in die Kirche eingedrängt werden. Um das zu vermeiden, hat die Kirche wiederholt besondere Vorsichtsmaßregeln ergriffen und die Instrumentalmusik einer besonderen Kontrolle unterzogen und von einer besonderen Erlaubnis der kirchlichen Behörden abhängig gemacht. Es wäre aber eine geradezu beleidigende Auslegung dieser Vorschriften, wenn man in der speziellen Erlaubnis des Bischofs eine Nachgiebigkeit zu etwas von der Kirche doch nicht recht Gebilligten sehen würde. Eine besondere Erlaubnis zur Unkirchlichkeit vielleicht gar! Nein, nicht so, nur ein besonderer Schutz auf jenem Wege, auf dem sich erfahrungsgemäß die meisten unkirchlichen Elemente eingeschlichen haben.“

Die Ansicht, daß eine nach obigen Anforderungen eingerichtete Orchesterbegleitung an und für sich ebenso kirchlich klingt als eine Orgelbegleitung, wurde mir praktisch durch persönliche Erfahrung beigebracht. Allerdings mag diese Erfahrung einigermaßen verdächtig scheinen, weil es sich bei ihr um eigene Werke und eigene Instrumentierungen handelt; ich würde denn auch lieber Werke und Instrumentierungen anderer Komponisten anführen, wenn ich eben nur Gelegenheit gehabt hätte, mit ihnen Erfahrungen zu machen.

Vor Jahren wurde von einem meiner Oberen gewünscht, daß ich mit meinem Chor zuweilen auch Orchestermessen aufführe. Es ging mir dies damals eigentlich gegen den Strich; denn die Orchestermessen, die mir bis dahin zu Gehör gekommen waren, hatten in mir die Ansicht bewirkt, daß Orchestermessen kirchlich wenigstens minderwertig seien. Ich orchestrierte nichtsdestoweniger zwei meiner eigenen Orgelmessen. Die eine ist die *Missa in hon. Ss. Cordis Jesu,* Op. 6, für Mezzosopran und Bariton oder Mezzosopran, Tenor ad lib. und Bariton und Orgel; sie erhielt als Op. 6b ein ziemlich volles mit Streichern und Bläsern besetztes Orchestergewand. Beide Ausgaben, Op. 6 und Op. 6b, sind später in der Edition Marcello Capra, Turin, erschienen. Für dieselbe Messe in der Bearbeitung für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, als Op. 6a bei J. Fischer & Bro, New York erschienen, existiert auch eine (vom Verleger in Abschrift geführte) nur aus Streichinstrumenten und Orgel bestehende Orchesterbegleitung. Eben diese letztere Begleitungseinrichtung (auch nur abschriftlich geführt) erhielt meine Orgelmesse *in hon. B. Canisii,* Op. 26, für Mezzosopran und Bariton. (Verlag von Eugen Feuchtinger, Regensburg.) Ich gebe diese Einzelheiten an, damit, wer Lust hat, in diesen Werken praktisch ersehen kann, wie ich mir ungefähr die an eine spezifisch kirchliche Orchesterbegleitung gestellten Anforderungen verwirklicht denke.

Instinktiv gestaltete ich die Orchestrierung in der im Obigen empfohlenen Weise, und siehe da, zu meiner angenehmen Enttäuschung mußte ich mir nach der Aufführung gestehen, daß die Kompositionen durch die Orchestrierung an Kirchlichkeit gar nichts eingebüßt hatten. Es wohnten der Aufführung einer der Messen auch mehrere der besten Künstler der Stadt bei, zum Teil Protestanten,

welche die Messe wohl weniger vom liturgisch-kirchlichen Standpunkte beurteilen mochten. Ich fürchtete deshalb, sie würden vielleicht die hergebrachte Beweglichkeit der Geigenfiguren und den gewohnten Flitterglanz vermissen. Gerade das Gegenteil war der Fall. Ich war bekehrt.

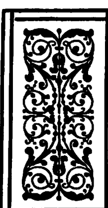
Polyphon-orgelmäßig — oder besser — vokal war auch die Beteiligung der Instrumente in dem bisher als a cappella-Periode bezeichneten Zeitalter, von dem Dr. Weinmann uns in dieser Zeitschrift, Heft 6, nach Arnold Schering so Neues und Interessantes berichtet hat. Als Anhang zum gegenwärtigen Artikel möchte ich aus Scherings neuesten diesbezüglichen Bemerkungen in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" (XIV, Heft 8) einiges mitteilen. Mag immerhin in Einzelheiten noch genug Aufklärung vonnöten sein, fest steht, sagt er, daß der Anteil der Instrumentalmusik an den Gesangskompositionen des 13. bis 16. Jahrh. erheblich ist. „Weit mehr als über Sänger und Chöre wissen wir durchschnittlich über Instrumentisten und Orchester. Kaum eine neue archivalische Quellenarbeit tritt ans Licht, in der nicht mehr oder minder eingehend von Spielern, Orchesteraufführungen, Instrumentalbegleitungen, Instrumenteninventaren berichtet wird, und geradezu unübersehbar ist das Material, das uns aus dem Schatz an bildlichen Darstellungen entgegenwächst. Gegen Zeugnisse dieser Art gibt es keinen Widerspruch, sie berichten einfach vom Tatsächlichen . . . Aber selbst wenn an der Meinung festgehalten werden sollte, daß Gesangsmusik überwog und a cappella-Gesang der herrschende war, so läßt sich doch an der Tatsache nichts ändern, daß, wie bekanntermaßen Titel genug bestätigen, jeden Augenblick Instrumente als Ersatz der Stimmen eintreten konnten.[1]) Solche Erlaubniszusätze auf Titeln oder in Vorworten sind, scheint es, mit einer leisen Scheu betrachtet worden, gleichsam als bedauerliche und erzwungene Zugeständnisse der Komponisten an die obwaltenden Verhältnisse, vorhanden eigentlich nur, um von uns „feinfühlig" ignoriert zu werden. Aber diese Feinfühligkeit ist nicht am Platze. Denn hier handelt es sich nicht um notgedrungene Konzessionen, sondern um eine feststehende, konventionelle Praxis, die den aufführenden Dirigenten nicht in Skrupel stürzte, sondern ihm eigene, vom Autor gebilligte Rechte in die Hand gab. Die Erwägung: „hier liegt eine in allen Stimmen textierte a cappella-Komposition vor; als solche ist sie vom Verfasser gedacht, also muß sie unbedingt in dieser Form oder gar nicht aufgeführt werden", ist eine durchaus moderne Erwägung, die für das 16. Jahrhundert und seine Vorgänger keine Gültigkeit hatte und haben konnte. Praetorius besetzt z. B. die äußerlich dem a cappella-Stil angehörige siebenstimmige, durchweg textierte Motette *„Egressus Jesus"* des J. de Wert (1581) mit nur drei Sängern, aber 20 Instrumenten, ohne diesen Aufführungsmodus als einzig möglichen hinzustellen. Ähnliche Beispiele, aus denen entnommen werden kann, daß in der sogenannten a cappella-Periode Textierung aller Stimmen nur deshalb geschah, um beliebig jede von ihnen auch als Gesangsstimme herausgreifen zu können, liegen in Menge vor, und schon der Umstand, daß die Komponisten nicht den geringsten Wert auf Angabe von Zahl und Art der Instrumente legten, obwohl sie sie voraussetzten, beweist, daß die Rechte des Dirigenten ziemlich weit gingen."

Wahrlich, interessante, unerwartete Forschungsergebnisse, die unserm so orchesterliebenden Zeitalter jene fernen Zeiten näher rücken und geistesverwandter erscheinen lassen!

---

[1]) Das seit etwa 1550 erscheinende bekannte *„tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae"* (französisch: *„convenables tant aux instruments comme à la voix")* kann im Sinne eines Entweder-Oder, aber auch im Sinne eines Sowohl-Als auch (also eines Zusammenwirkens oder Abwechselns) verstanden werden. Andrea Gabrieli sagt (Psalmi Davidici, 1583) geradezu *„per vocum et instrumentorum melodiam, tam conjuncte quam divisim."*





Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes



Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

(Fortsetzung)

6. Die Periode des Verfalles.

(2. Hälfte des 18. u. Anfang des 19. Jahrh.) Das 18. Jahrhundert ist neben der Zeit der Reformation das eigenartigste in der Entwicklungsgeschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes. In seiner ersten Hälfte waren die trauten Klänge und Lieder der früheren Jahrhunderte noch heimisch. Natürlich fanden neben dem Grundstocke der alten, liebgewonnenen Gesänge auch die geistlichen Lieder des vorigen Jahrhunderts (eines Spe, Silesius, Nakatenus, Prokopius, Laurentius von Schnifis u. a.) Aufnahme in den Neuauflagen der Gesangbücher. Wie zahlreich diese waren, zeige der Hinweis auf die Geistlichen Psälterlein der Jesuiten (1701, 1718, 1734, 1741, 1747, 1765), auf die Gesangbücher von Bamberg (1706, 1717, 1732), Braunsberg (1752, 1773, neue Auflage vom Himml. Harfenklang 1639), das Eichsfeldische [Duderstädter] (1724, 1734), Erfurt (1713, 1769, 1774, 1779), Hildesheim (1736, 1765), Mainz [z. T. von P. Martin von Cochem herausgegeben] (1705, 1712, 1715, 1724, 1733, 1737, 1762, 1772, 1774, 1778), Osnabrück (1704, 1729, 1758, 1768, 1773), St. Gallen (1705, 1730, 1755, 1769), Straßburg (1703, 1730, 1738, 1752, 1756, 1766, 1778) und Würzburg (1705, 1708, 1709, 1710, 1713, 1716, 1717, 1721, 1735, 1753, 1771, 1777, 1792, 1793). Von den Paderborner Gesangbüchern stimmen die v. J. 1704 und 1720 mit dem v. J. 1699 überein; dann gehören die v. J. 1726, 1734, 1737 und eins ohne Jahreszahl zusammen. Das Gesangbuch v. J. 1765 (mit seinen 80 protestantischen Liedern) steht allein. Das v. J. 1770 ist die zweite Auflage v. J. 1767; es hat die protestantischen Lieder bis auf drei beseitigt und stützt sich auf die früheren Gesangbücher; 1780 erschien ein Abdruck dieser Auflage. In der Diözese Münster schließen sich die Auflagen v. J. 1700, 1732 und 1785 an die v. J. 1674 (und 1688) an, die v. J. 1723 und 1734 an das bekannte v. J. 1677; die Auflagen von 1741, 1751, 1776, 1778 und 1787 gehören zusammen. Gegen diese weist das Gesangbuch von 1768 einige Änderungen auf, an das sich wieder die von 1771, 1774, 1782 und 1791 anschließen.

Die von den Dichtern des vorigen Jahrhunderts angebahnte Richtung der Schäferpoesie vermochte in der geistlichen Poesie bis zu den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ihren Platz nicht nur zu behaupten, sondern sich stets einen größeren Anhängerkreis zu sichern.

Da trat ein völliger Umschwung ein. Es war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als der ideale Klopstock, der scharfdenkende Lessing, der feinfühlende Herder und der welt- und stilgewandte Wieland in der weltlichen Literatur Deutschlands mit der Vergangenheit brachen und als Herolde eines neuen Frühlings den kommenden Dichterfürsten Schiller und Goethe die Wege bahnten. — Dieselbe Zeit brachte auch der geistlichen Dichtung einen Umschwung, aber einen bedauernswerten, den gänzlichen Bruch mit dem Alten, der, folgerichtig durchgeführt, zum völligen Verfalle führen mußte. Auf Grund der von Opitz und Spe aufgestellten Forderungen in der Prosodie (Rhythmus, Silbenwägung) und Metrik (Versbau und Reim) verwarf man die veralteten Wortformen (Archaismen), das unrichtige Silbenmaß und den gezwungenen, ja vielfach falschen Reim. Nicht nur der Form, auch dem Inhalte warf man den Fehdehandschuh hin. Während früher im Kirchenliede das gottinnige Gemüt der Gläubigen seine religiösen Gefühle zum Ausdruck brachte, die Lieder also in der Sprache des Herzens gedichtet und gesungen wurden, sollte jetzt nach der scharfkritisierenden Reformationszeit der Verstand zur Vorherrschaft gelangen. „Die Kirchenlieder," sagte man, „müßten klar und deutlich sein, dürften nicht zu viel erhabene und poetische Ausdrücke und Bilder enthalten, natürlich auch nicht zum Trivialen herabsinken. Der Kern dieser Forderung war berechtigt; aber wie so häufig im Leben verfehlte man auch hier die oft geschmähte, und doch goldene Mittelstraße. Man fiel von einem Extrem in ein anderes und wußte sich namentlich vom Trivialen nicht fernzuhalten. Wohl hätte man „mit Ehrfurcht und schonender Hand das ehrwürdige Denkmal vom leichten Staube der Jahrhunderte reinigen dürfen; im übrigen mußte man es unangetastet lassen."

Die Folge dieser Umwälzung war eine wahre Hochflut von neuen Gesangbüchern, die so gründlich mit dem Althergebrachten aufräumten, daß im letzten Drittel des Jahrhunderts das katholische deutsche Kirchenlied ein ganz anderes geworden war, weil das didaktische Element das lyrische völlig verdrängt, und der alles zersetzende Geist des Rationalismus auch hier seinen mächtigen und unheilvollen Einfluß geltend gemacht hatte.

An der Spitze dieser neuen Bestrebungen steht der originelle Kölner Gelehrte Heinrich Lindenborn (1712—1750). Zur selben Zeit, als dieser federgewandte Journalist sein satirisches Hauptwerk, den „Kölner Diogenes" (1741) herausgab, veröffentlichte er auch sein neues Gesangbuch, die „Tochter Sion". Aus dem Geiste der Auflehnung gegen das Bestehende hervorgegangen, tragen die 206 nagelneuen Texte und Melodien bereits die Hauptmerkmale des Kirchenliedes der Aufklärung an sich, wenn auch „die kühle Verstandesmäßigkeit, die das Kirchenlied in der Blütezeit des Rationalismus charakterisiert, bei Lindenborn noch in ihren ersten, erträglichen Anfängen steht." Fast in allen Gesangbüchern der nächsten Folgezeit haben Lieder aus der „Tochter Sion" Aufnahme gefunden. Daß ihr Verfasser poetisch nicht unbegabt ist, beweist u. a. sein noch heute gesungenes Passionslied:

Hebet Augen und Gemüte,
Sünder, zu des Berges Höh'n,
Dort die Qualen und die Güte
Eures Heilands anzusehn.
Schaut, ans Kreuz wird der geschlagen,
Der zur Rechten Gottes saß,
Nimmt geduldig ohne Klagen
Aller Schmerzen Übermaß.

Seht, wie grausam sie erheben
Ihn am hohen Kreuzesbaum,
Daß verlassen er muß schweben
Zwischen Erd' und Himmelsraum.
Dies, o Mensch, soll dich belehren,
Daß er wahrer Mittler ist;
Darum eile, zu bekehren
Dich zu Gott durch Jesum Christ.

Zwischen Mördern muß er hangen,
Wie ein Frevler hingestellt;
Seine Arme mit Verlangen
Streckt er aus nach aller Welt.
Sünder, hör' die Gnadenworte,
Die er zu dem Schächer spricht!
Offen steht auch dir die Pforte,
Komm nur! er verstößt dich nicht.

Ach, „mich dürstet!" ruft in Schmerzen
Dir dein Heiland sterbend zu;
Er verlangt nach deinem Herzen,
Dir zu geben Seelenruh'!
Kannst du noch verhärtet bleiben,
O du tief verstocktes Herz?
Laß dich ziehen, laß dich treiben
Heute noch von Reu' und Schmerz!

Schau, die Augen sind geschlossen;
Ach, er starb für deine Schuld!
Auch sein Herz läßt er durchstoßen,
Alles nur aus Lieb' und Huld.
Eine Zuflucht dir zu geben,
Öffnet er sein blutend Herz,
Will im Tod noch für dich leben,
Zieht dich sterbend himmelwärts.

Ach, in diese letzte Wunde
Flüchte dich, o Sünder, ein!
Rette doch in letzter Stunde
Noch die arme Seele dein.
Gott, mein Gott, laß mich nicht sterben
In der schweren Sündennot,
Laß durch Buße mich erwerben
Teil an Jesu Christi Tod.

Das im Jahre 1760 erschienene, sonst minderwertige Gesangbuch des Benediktiners J. B. Barmann (1709—1788) führt als erstes statt der eckigen die runden Noten ein.

Das Paderborner Gesangbuch vom Jahre 1765 nahm mit kühnem Griff 80 protestantische Lieder auf, „da dem Herausgeber die ausgewählten Lieder kirchlicher zu sein schienen als die neuen Lieder aus der ‚Tochter Sion'". Dabei versichert die Approbation des Generalvikars J. A. Dierna (vom 5. März 1765), „daß das Buch durch die Synodal-Examinatoren sorgfältig geprüft worden sei, und sich nichts darin finde, was dem wahren, orthodoxen, allein seligmachenden römisch-katholischen Glauben, oder den guten Sitten widerstreite". — In dieser Beziehung wurde das Paderborner noch von dem Danziger Gesangbuche (1732) übertroffen, das 100, und von dem Königsberger (1765), das 123 protestantische Lieder übernahm. Allerdings muß zugegeben werden, daß die Herausgeber nicht aus rationalistischen Beweggründen (wie die späteren Gesangbuchfabrikanten) diesen Weg eingeschlagen haben, sondern um nach dem Vorgange des Protestanten Zinzendorf (1727) die Berührungspunkte zwischen den beiden Hauptkonfessionen Deutschlands hervorzuheben.

Die bedeutsamste und erfolgreichste Erscheinung dieses Jahrhunderts ist das i. J. 1777 vom Münchener Hofkammer- und Kommerzienrat F. S. Kohlbrenner (1728—1783) herausgegebene und wahrscheinlich zum größten Teile auch von ihm verfaßte „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen

Kirche", gewöhnlich das Landshuter Gesangbuch genannt. Von den deutschen Singmessen, deren Wurzel bekanntlich im Münsterschen Gesangbuch v. J. 1677 zu suchen ist, finden wir hier zum ersten Male die verbreitetste: Hier liegt vor deiner Majestät usw. Kohlbrenner, der wegen der Herausgabe seines Gesangbuches vom Papste Pius VI. gelegentlich seines Münchener Aufenthaltes beglückwünscht wurde, hat auch aus den „Liedern der Kirche" (1773) des Jesuiten Franz Xaver Riedel (1737 [1738?] bis 1773 [1775?]) und aus den „Geistlichen Liedern zum Gebrauche der Metropolitankirche bei St. Stefan in Wien und des ganzen Wienerischen Erzbistums" von Michael Denis S. J. (1729—1800) geschöpft, der in der weltlichen Literatur als ‚Sined der Barde' bekannt ist. Von diesen ist ‚Tauet Himmel den Gerechten' das bekannteste; von jenen hat ‚Deinem Heiland, deinem Lehrer' seinen Siegeszug durch ganz Deutschland angetreten.

In Breslau vollzog den Bruch mit der Tradition 1778 (Allgemeines und vollständiges Catholisches Gesangbuch) der geistliche Rektor des dortigen Alumnates Ignatz Franz (1719—1790) und im Jahre 1781[1]) zu Osnabrück (Neues katholisches Gesangbuch zur Belehrung und Erbauung der Christen) der Domvikar Rudolf Deutgen († 1787). Die „Sammlung geistlicher Lieder mit Gebethern zum Gebrauche der katholischen Gemeinde Drensteinfort" (1781), die 1798 als „Gesang- und Gebetbuch zum Gebrauche der Römischkatholischen" neu aufgelegt wurde, führte in der Diözese Münster die unheilvolle Neuerung ein. Salzburg brachte im Jahre 1781 einen Abdruck des Landshuter Gesangbuches, zu dem 1783 ein zweiter Teil erschien. Im Jahre 1782 folgte St. Gallen mit seinem „Catholischen Gesangbüchlein". In Mainz verschaffte 1788 (Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözes) der Generalvikar Ernst Xaver Turin (1738—1810) dem Bruche mit der Vergangenheit hartbekämpften Eingang. Das „katholische Gesangbuch zum Gebrauche des Bistums Salzburg" (1789) gewährte auch hier der mächtig wachsenden Reformbewegung Einlaß. Den Reigen mögen der Pfarrer zu Erkelen (Kreis Höxter) Joseph Tillmann (1753—1819) beschließen und Johann Georg Willmy (1747—1816), der 38 Jahre Pfarrer zu Stalldorf war. Jener verdrängte 1796 (Katholisches Gesangbuch) die alten gediegenen Paderborner, dieser 1800 (Erbauliche Lieder und Gebethe beym öffentlichen Gottesdienste im Bisthum W.) die ebenso bewährten Würzburger Gesangbücher.

Einige Proben aus den Gesangbüchern jener Zeit mögen uns einen Einblick in die Denkweise des 18. Jahrhunderts gewähren. Sie wollen nicht die religiöse (siehe diese bei Dreves: Ein Wort zur Gesangbuchfrage), sondern nur die ästhetische und sprachliche Seite der Kirchenlieder berücksichtigen.

Rein komisch wirken die coupletartige Begründung im „Abendliede" (Münster. Gesangbuch für Röm. Kath. Nr. 58):

Auf, o Seele, werde munter,
Lob ist immer deine Pflicht;
Denn die Sonne geht zwar unter,
Aber Gottes Güte nicht;

und der lächerlich naive zweite Vers der ersten Strophe: „Das Gericht" (Gesangbuch von Deutgen, dritte Aufl., Nr. 202):

Plötzlich wird Gott selbst erscheinen!
Plötzlich? — Ja, — wer darf's verneinen?
Schnell ruft uns der Allmacht Ton
Zu sich vor den Richterthron.

Schwerer ist schon die Grenze zwischen Komik und Trivialität in dem Liede auf Mariä Heimsuchung (Deutgen Nr. 167) zu finden:

Holde Winde,
Haucht gelinde,
Breitet Balsamsdüfte aus!
Eu'r Gefieder!
Säus'le Lieder,
Tragt die Jungfrau sanft von Haus.

[1]) Die zweite Auflage, wegen deren Abweichungen von der ersten Deutgen in schweren Konflikt mit seiner kirchlichen Behörde geriet, ist 1782 zu Minden im Verlage von Enax erschienen. (Akten des Bischöfl. Generalvikariates zu Osnabrück.)

Geradezu unverständlich erscheint es uns, wenn in dem genannten Münsterischen Gesangbuche zwar in einem Anhange, aber gleichsam in einem Atemzuge mit mehreren Muttergottesliedern das Lied „Zu Dorf und Feld“ (Nr. 49) mit folgenden Strophen aufgeführt werden konnte:

Natur und Erde wachen,
Wann jedes Früchte trägt,
Wenn Hirt und Herde lachen,
Und wenn die Wachtel schlägt.
Das Füllen hüpft vor Freuden
Dort zu der Mutter hin,
Das Rind auf fetten Weiden
Gras't mit der Nachbarin.

Das Rebhuhn lockt die Jungen,
Sie schliefen durch den Halm,
Und aller Vögel Zungen
Sind unser Freudenpsalm.
Gleich einem Paradiese
Geh' ich ins Feld hinein;
Erquicket ist die Wiese
Vom Tau und Sonnenschein.

Es genügt jener Zeit nicht, daß das Kirchenlied uns Jesus „in Purpurlumpen eingehüllt, bluttriefend“ zeigt (Deutgen Nr. 100), daß es uns auffordert an Jesu Brust „aus dem Meere der Seligkeit Wollust zu trinken“ (Deutgen Nr. 66), daß es uns daran erinnert, daß alle, „die an den Tigerbrüsten der Wollust, der Mörderin der Seele, das betäubende Gift gesogen, von ihr, der verfluchten Lust, sich betrogen finden.“ Es bietet den Gläubigen sogar wirklich ekelhafte Kost: Ein Brautpaar hat soeben vor dem Altare den Schwur der Treue geschworen. Da setzt die Orgel ein, und die ganze gläubige Gemeinde bringt dem jungvermählten Paare zu seinem Ehrenfeste ihre Glückwünsche in dem Liede (Deutgen Nr. 194) dar:

Erzittert, wenn ein geiler Brand
Bei euch verknüpft das Eheband,
Das Tugend nur soll binden!
O, welche Früchte sammelt ihr,
Wenn ihr in Glut, gleich einem Tier,
Euch bindet nur in Sünden.

Diese Proben mögen genügen. Dabei haben die angeführten Gesangbücher — mit Ausnahme des Willmyschen — den nicht hoch genug anzuschlagenden Vorzug, daß sie im Gegensatze zu den späteren rationalistischen den katholischen Glauben in seiner wahren Gestalt doch mehr oder weniger hochhielten.

Die vorhin schon angedeutete Verbreitung der Gesangbücher und Lieder in Deutschland wurde begünstigt durch das Bestreben Josephs II. und der ihm ergebenen Staatsmänner und Kirchenfürsten, z. B. des Ministers Kaunitz, des Generalvikars von Konstanz Ignatz Freiherr von Wessenberg, der Bischöfe von Laibach und Graz, des Erzbischofs von Salzburg und des Bruders des Kaisers, des Kurfürsten Maximilian Franz von Cöln, den Einfluß Roms ins Deutschland zu schmälern und den des Staates auf die Kirche zu erweitern. Ihr Ziel war die deutsche Nationalkirche. Um es zu erreichen, verdrängten sie u. a. den lateinischen Choral von der ihm gebührenden Stelle, die ihm sogar die Reformation nicht hatte rauben können, und setzten das deutsche Kirchenlied an seine Stelle. Mit welchem Eifer der Kurfürst Maximilian Franz (1794—1801) im alten Herzogtum Westfalen, dessen Landesherr er war, in den kirchlichen Revisionen sich über den Erfolg seiner Bemühungen um die Einführung der deutschen Messe zu vergewissern suchte, zeigen uns die Revisionsprotokolle, die Professor Dr. Hermann Müller in seiner Abhandlung: „Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste“ veröffentlicht hat. Nicht überall fanden die betreffenden Bischöfe bei ihren Neuerungen willigen Gehorsam, sondern häufig den hartnäckigsten Widerstand. So gibt Krutscheck eine Notiz des Gregoriusblattes vom Jahre 1877 wieder, das darüber aus der Mainzer Erzdiözese berichtet: „Als der geistliche Kurfürst 1787 das neue deutsche Gesangbuch einführen wollte, predigte die Geistlichkeit gegen die Neuerung; die meisten Gemeinden weigerten sich, es anzunehmen, ‚weil sie in demselben nach Form und Inhalt eine Nachahmung der lutherischen Gesangbücher erkannten . . .‘ So vergingen die folgenden Jahre (1788—1790) unter fortwährenden Streitigkeiten, gerichtlichen Prozeduren und Citationen der Opponenten vor den Amtskeller. Zuletzt wurde sogar bewaffnete Macht aufgeboten, um durch Exekutionen das gläubige Volk eines Besseren zu belehren.“ Einen speziellen Fall berichtet Zaun in seiner „Geschichte des Rheingauer Landkapitels“ aus Rüdesheim: „Im Jahre 1787 entstand daselbst am Johannistage in der Kirche ein großer Tumult. Das einzuführende deutsche Gesangbuch sollte den bisher üblichen

lateinischen Choral verdrängen. Als nun im Hochamte die Schulkinder auf das angestimmte *Gloria in excelsis* ein deutsches Lied beginnen wollten, zischte das Volk ... Als die Aufregung immer größer wurde, sandte der [geistliche] Kurfürst von Mainz zwei Kompagnien Infanterie, Kanonen und zwei Züge Husaren. Dreißig ‚Rädelsführer' wurden einfach zu Zuchthaustrafe verurteilt. Manche sahen ihre Heimat nie wieder ..."

Wenn das gläubige Volk auch an manchen Orten heftigen Widerstand leistete, und die geistlichen Behörden über einige Mißerfolge klagen konnten, so zeigt uns das Ende dieses Jahrhunderts doch, daß die Bestrebungen jener Männer nicht ohne großen Erfolg gewesen sind. Der deutsche Katholizismus jener Zeit hatte vom Protestantismus den Giftbaum der religiösen Aufklärung übernommen, dessen Wurzeln bei den englischen Deisten und den französischen Enzyklopädisten zu suchen sind. Sein Pesthauch brachte das blühende kirchliche Leben der Vernichtung nahe. Das positiv-gläubige Christentum war durch eine Allerweltsreligion ersetzt, eine allgemeine Nächstenliebe an die Stelle der Dogmen gesetzt. Man hatte die Zusammengehörigkeit mit der Kirche Christi fast ganz vergessen, d. i. jener Kirche, in „der Christus die Sonne ist, die viele Strahlen aussendet, der Baum, der viele Äste austreibt, die Quelle, die viele Bäche mit ihrem Wasser versorgt. Der Lichtstrahl aber, der sich von der Sonne loslöst, erbleicht und erlischt; der Ast, der vom Baume abgerissen wird, verwelkt und verdorrt; das Bächlein, das von der Quelle abgeschnitten wird und keinen Zufluß mehr erhält, versiegt und vertrocknet. Der Anschluß an Christus gibt Kraft und Leben." (S. Joh. Chrysostomus.) Man hatte keine Freude mehr an dem herrlich blühenden Garten des Kirchenliedes mit seinen gesunden, rotwangigen Früchten, die der Baum der mittelalterlichen Hymnologie gezeitigt hatte, und die noch die Gegenwart mit Kraft und Saft durchdringen. Man kostete mit Vorliebe die fade schmeckenden, ungesunden Früchte vom Baume der Aufklärung, die G. M. Dreves so treffend mit dem Namen „poetische Lederäpfel" bezeichnet.

Nach dem Vorbilde des Protestanten Basedow (1723—1790) erschienen jetzt auch auf katholischer Seite Gesangbücher, die dem Rationalismus offenen Einlaß gewährten. Das erste dieser Art bietet 1784 der Stuttgarter Hofprediger B. M. v. Werkmeister mit seinem „Gesangbuche ... zum Gebrauche der Herzoglich Württembergischen katholischen Hofkapelle auf gnädigen Befehl Sr. Herzoglichen Durchlaucht dem Druck übergeben". Von den 55 Liedern sind nicht weniger als 30 protestantische. Die zweite Auflage (1797) nahm sogar das Lied Lavaters „O Vater aller Geister" unter dem Titel: „Allgemeines Toleranzlied" auf. — Eine ganze Reihe derartiger Gesangbücher schlossen sich diesen an; „sie schossen wie Pilze aus der Erde". Die wichtigsten von ihnen sind neben dem schon genannten Willmyschen Gesangbuche mit seinen 70 protestantischen Liedern: „Christliche Religionsgesänge" (1778) von Dr. phil. Ludwig Busch (1765—1865), damals Kuratus in Erlangen, später Pfarrer in Weißmain und Scheßlitz, der das Gesangbuch von Werkmeister sehr stark benutzt hat. Das Jahr 1798 brachte das katholische Gesangbuch, das der Kreuzherrnprior und Pfarrer von Wegberg Jakob Hoogen (1724—1805) in Verbindung mit dem Vikar von Dülken Anton Clemens (1762—1844) herausgegeben. In ihm finden wir unter der Zahl der Kirchenlieder Millers: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut", ferner Höltys: „Rosen auf den Weg gestreut" und „Üb' immer Treu' und Redlichkeit". Die „Christlichen Gesänge" (1800) von dem Pfarrer zu Zöschingen und Unterschneidheim bei Ellwangen Joseph Sperl (1761—1834?) weisen außer den Liedern, die dem Gesangbuch von Werkmeister entnommen sind, nach Bäumker noch 24 andere von protestantischen Autoren auf. Im selben Jahre erschienen die „Katholischen Kirchengesänge" von dem Deutschordenspriester Dr. theol. Georg Caspar Carli († 1803 als Pfarrer zu Reimlingen). Von den 212 Liedertexten ist mehr als die Hälfte protestantischen Ursprungs.

So war am Ende dieses Jahrhunderts das alte, echte katholische Kirchenlied aus den Gesangbüchern verbannt. In dem vom gewöhnlichen Volke ausgehenden Bruderschafts- und Wallfahrtsbüchlein fristete es ein kümmerliches Dasein bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts (Bäumker III. S. 11). Trauernd sprechen deshalb die Lippen des Propheten Klage (Klagelied 1, 1. 2.): „Wie eine Witwe ist die Gebieterin unter den Völkern geworden; die Fürstin unter den Ländern muß Tribut bezahlen. Keiner von all ihren Lieben kommt, sie zu trösten; alle ihre Freunde haben sie verachtet und sind ihre Feinde geworden."

(Fortsetzung folgt)

Aus Briefen bedeutender Kirchenmusiker

Dr. G. Jacob an Dr. F. X. Witt

J. M. J.

Regensburg, 15. Jan. 1876.

Ew. Hochwürden!

Herr Domkapellmeister hat mir Ihren Aufsatz mitgetheilt, und da ich voraussetze, daß Sie von mir eine offene und aufrichtige Äußerung nicht ungern aufnehmen, so will ich sie Ihnen im Folgenden geben:

1. Herr Haberl hätte im Cäcilienkalender die etwa hinsichtlich der Dr. Proske'schen Aphorismen entstehenden Bedenken eben so zuversichtlich Ihnen als mir zur Lösung zuweisen können. Denn Sie sind über Dr. Proske's vernünftige Anschauung so gut unterrichtet, wie ich. Drei Dinge wollte Dr. Proske von einem Compositeur in unserer Zeit für die Kirche, daß er mehr studiere als schaffe, daß er nichts Halbes produciere, und daß er das *nonum prematur in annum* auf das Strengste exerciere. Ist das nicht auch Ihre Meinung?

Sehen Sie nicht an den, wenn auch noch so anerkennenswerthen Leistungen unserer Zeit, wie viel es noch am Studium fehle, an dem Verständniß der Principien und am Muthe, sie einzuhalten, an der Selbstverläugnung, die da warten kann, bis die Stunde gekommen?

Wenn Sie selbst bescheiden genug Ihre eigenen Produktionen, selbst jene, die Sie vielleicht lange in sich getragen, ehe Sie selbe niedergeschrieben, die Sie oft geprüft und vielleicht ebensooft neu durchgearbeitet haben, als „Versuche" bezeichnen, so sind es andere Arbeiten, wenigstens mit Rücksicht auf die Kirche, auf ihren Dienst für den Altar, gewiß nicht minder.

2. „Deßungeachtet", so scheint der Gedanke überall aus Ihrem Aufsatze hervor sich zu drängen, vielleicht gegen Ihren Willen, „stehen sie vielfach den Alten Werken für die Kirche ebenbürtig zur Seite." Recht verstanden, enthält ja dieser Gedanke Wahrheit. Ich glaube nämlich, daß ein wirklich vom kirchlichen Geiste durchdrungener und wohlunterrichteter Componist immerhin Etwas sogar Besseres schaffen könne, als so manches Alte, das nur der Chablone einer nun einmal gang und gäben Kunsttechnik sein Entstehen verdankt. Ja, ich glaube, daß selbst bei renomirten Compositeuren des Mittelalters und selbst bei ihren sonst edelsten Schöpfungen Verstösse dieser oder jener Art sich leicht aufsammeln lassen, die wohl ein neuerer Componist nicht sich zu Schulden kommen ließe. Würde ich aber hiefür den Beweis ausführen wollen, so thäte ich Ähnliches, als wenn ich an unserer Dominikanerkirche, oder selbst am Dome die zahlreichen Unregelmässigkeiten mit Lineal und Cirkel nachwiese, an den Werken der alten Bildhauer und Maler dahier und anderswo Form- und Zeichnungsfehler, Mängel an feinerem Ausdruck u. dgl. explicirte, und dann sagte: Sehet da die Alten, sie haben auch ihre Mängel! Ich hätte damit wahrscheinlich Wasser in die Donau getragen; aber doch mit meinem Verallgemeinern auf „die Alten" zugleich eine Ungerechtigkeit begangen, vorausgesetzt überdieß, daß selbst jene Fehler und Mängel immer wirkliche Fehler seien. Sagte ich aber gar: Nun sehet dagegen diese neue gothische Kirche, diese Statue, dieses Gemälde des N. N.! ist dieses Werk den Werken der Alten nicht ebenbürtig, noch mehr: sind die neueren Werke denen der Alten nicht ebenbürtig? so würde ich 99mal unter 100 eine Ungereimtheit sagen. Während in der Repristination aller Künste allenthalben so Viel und mit so viel Erfolg gearbeitet worden, stehen wir aber in der Erneuerung der kirchlichen Musik leider erst, ich will nicht sagen, beim Lesen, oder in der Ethymologie, aber gewiß stehen wir erst beim Setzen, an der Satzbildung, und vom eigentlichen Schaffen ist noch blutwenig zu sehen. Also — in der kirchlichen Musik ist eine ernstgemeinte Vergleichung der Neueren und der Alten noch viel gefährlicher, als in den übrigen Künsten.

3. Aber, sollen die gut gelungenen „Versuche" nicht auch aufgeführt, gut aufgeführt werden, d. h. auch auf Musikchören, die ihre Schönheiten wirklich zur Darstellung

bringen können? Ich sage mit Ihnen: „Ja!“ — Sie sehen, es ist so schlimm nicht mit dieser Exklusivität.

4. Und doch sind wir exklusiv, und ich für mich bin es ganz entschieden. Wenn nämlich Beuron den polyphonen Gesang exkludirte für seine Kirche, so war es ganz im Rechte; es wußte, was es wollte. Wenn P. S. aus Beuron den Choral auf Kosten des polyphonen Gesanges verhimmelte, und diese Exklusion fast zum Princip für kirchliche Musikübung erheben wollte, so war er im Unrecht. Wenn der Domchor in Regensburg die Musikschule bleiben will, die er bisher war, d. h. eine Schule für Kenntniß jener Musik, welche allen Neueren zum Vorbilde zu dienen hat, wenn er vor Allem die künstlerische Einheit zwischen Bau und Gesang und Liturgie nicht bloß zu Gottes Ehre und Erbauung der Gläubigen, sondern auch zum Unterrichte für Viele, repräsentiren will, dann — muß dieser Chor exklusiv sein, oder er hört auf, auch Musikschule zu sein. Ich weiß nicht, in wie weit die Wiege dieser Tradition, die Alte Kapelle in ihrem Chore, der gleichen Bestimmung sich bewußt geblieben —; aber werden Sie nicht wenigstens für den Dom dieses Privileg als zu Recht bestehend anerkennen? Die Musikschule des Vereins kann wieder vergehen, wenn schon vom Anfange an dieselbe als exklusiv bezeichnet werden will; aber die Musikschule Regensburgs wird, wenn der Domchor seiner Tradition treu bleibt, so hoffe ich, auch fortan bestehen. Der Dom zu Regensburg ist nicht der Ort für die Versuche unserer Componisten.

5. Diese zu bilden, zu ermuntern ist durchaus nothwendig. — Und nun erlaube ich mir, Sie auf einen anderen Punkt Ihres Aufsatzes aufmerksam zu machen. Sie würden nach meiner festen Überzeugung auch hier durch die eingeschlagene Manier das Ziel nicht erreichen. Sie bezeichnen, als Redakteur der Vereinsblätter, die Komponisten als das Hauptkreuz aller Redakteure, und sind im Folgenden fast emsig bemüht, keinen zu übergehen, der überhaupt in das Gebiet Ihrer redaktionellen Kritik gehört. Der Ton aber, mit welchem diese Armen öffentlich nun von Ihnen auf Fehler und Mängel aufmerksam gemacht werden sollen, ist ein derartiger, daß ich an ihrer Statt mir ihn einfach verbitten würde, oder meine 7 Zwetschgen ins Feuer würfe, oder aber unbekümmert darüber hinwegginge. Würden also die Herren so böse sein, wie ich, so könnte die Sache übel ablaufen; und was von jenen drei Modis mehr oder minder geschadet würde, will ich nicht ausführen. Also ich möchte Sie bitten, nicht bloß gegen uns, sondern auch gegen die Ihrer Aufmunterung und unser Aller Anerkennung so sehr Bedürftigen, ein wenig rücksichtsvoller in der Öffentlichkeit aufzutreten. Es will mir, vielleicht auch Anderen, so wenig nutzbringend erscheinen, daß Sie Alles so mit Machtsprüchen abmachen, wie z. B. auch hier wieder in der Charakterisirung der neueren und gewiß gerade der besten Componisten; daß Sie das Alles so nonchalant als möglich thun, als wenn Sie von Allen die größte Selbstverdemüthigung voraussetzten; daß sie Alles erzählen, wie es Ihnen in den Wurf kommt, als ob Sie gar nicht fürchteten, daß Andere, die Sie weniger kennen, solche Art als eine Aufsammlung alles dessen, was Ihnen zum Lobe sein kann, und möglichst rasche und umfangreiche Publicirung desselben betrachten könnten. Ein wenig mehr Ruhe und liebevollere Überlegung könnte diese Dinge wohl beseitigen, und dann erst würde das Werk, das Sie fördern wollen, durch Sie noch lange hinaus auch mit weniger Anstrengung für Sie, und mit bleibenderer Fruchtbarkeit wirklich gefördert werden. —

Ich habe mitten in meinen Arbeiten mir heute Zeit genommen, und mitten in den unangenehmen durch Ihren Aufsatz angeregten Gedanken, den Muth gefaßt und das Vertrauen, meine Anschauungen über die Sache offen auszusprechen.

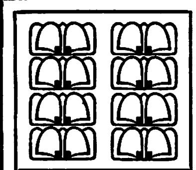
Ich bin, Hochwürden, wie immer

Ihr

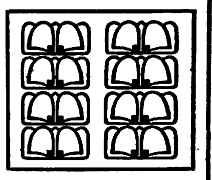
wahrhaft ergebener

G. Jacob





ꕥ Aus der Praxis ꕥ



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Ein Wort über das Singen der Responsorien beim Hochamt

Es ist unserer Zeit ein Streben nach Glanzleistungen und Effekten, ein Gipfelstürmen eigen, indem sie sich verächtlich über das Kleine hinwegsetzt ohne Verständnis zu haben für die Größe im Kleinen. Schon ihre Sprache bewegt sich fast nur in Superlativen; der Positiv genügt ihr nicht mehr. Ein ähnlicher Zug hat sich auch in unsre Kirchenmusik eingeschlichen. Man legt alles Gewicht auf möglichst großartige Aufführungen von Meßkompositionen, das übrige am Gottesdienst betrachtet man vielfach als Nebensache, und aus einer solchen Geringschätzung folgt notwendig eine schlechte, verächtliche Behandlung solcher „Kleinigkeiten". Man übersieht aber dabei, daß es dem Wesen der Kirchenkomposition im engeren Sinne ganz und gar widerstrebt, losgelöst vom Gottesdienst als ein selbständiges Ganzes aufzutreten. Eine *Missa solemnis,* ein großes *Requiem* als Konzert aufgeführt, wird nie volle Befriedigung auszulösen imstande sein, weil diesen Kompositionen die Verbindung der einzelnen Teile untereinander fehlt. Es mag jeder Satz für sich allein betrachtet ein Meisterwerk sein; dem Ganzen fehlt der einheitliche Grundgedanke, der, wie die Texte, die man der Komposition zugrunde gelegt hat, der Liturgie entnommen ist. Erst in Verbindung mit dem Gottesdienst, für den es komponiert ist, wird man von einer einheitlichen Größe eines Werkes reden können. Wenn dem aber so ist, dann gehören nicht nur die durchkomponierten Texte zu diesem musikalisch Ganzen, sondern auch alle kleineren und kleinsten Teile tragen zu dieser Gesamtwirkung bei. Solche kleinere Teile sind die Responsorien.

Nun legt man aber vielfach gar keine Bedeutung diesen kurzen Antworten des Chores bei. Es herrscht eine fast allgemeine Auffassung, die Responsorien in *fortissimo,* recht breit und rhythmisch verunstaltet zu singen, womöglich noch mit Begleitung der vollen Orgel. Woher nur eine solche fast allgemeine Ansicht gekommen sein mag? Vielleicht, weil in früherer Zeit die Responsorien vom ganzen anwesenden Volk gesungen wurden und jetzt die Sänger meinen, sie müßten diese Tausende von Stimmen durch möglichst großen Kraftaufwand ersetzen? Oder nicht? — Jedenfalls ist eine solche Singweise der Responsorien auffallend, heutzutage, im Zeitalter der Choralreform! Man spricht jetzt soviel von freiem Rhythmus, von einem leichtflüssigen Vortrag des Chorals usw.; man gibt sich redliche Mühe, um den Introitus, das Graduale schön vorzutragen. Warum zeigt man die Theorie nicht vor allem an den Responsorien? Die falsche Singart derselben ist dem Sänger so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er, einmal auf die Falschheit aufmerksam gemacht, den Choralrhythmus und -vortrag viel eher begreifen wird. Man würde im Singen der Choralstücke ganz andere Fortschritte machen, wenn man seinen Sängern zu verstehen gäbe, daß sie das *„et cum spiritu tuo"* nicht schreien dürfen, weil der Choral ruhigen Vortrag verlangt; daß sie das *„Amen"*, das *„Deo gratias"* nicht so schrecklich breit singen sollen, weil der Choral leicht und frisch gesungen werden will; daß sie nicht mehr willkürlich die einzelnen Silben dehnen und kürzen, weil der Choralrhythmus gleiches Maß für jede Note mit einem kleinen *ritardando* des letzten Wortes fordert; daß der Organist nicht alle Register ziehen darf, weil die Choralbegleitung nur den duftigen, schattigen Hintergrund zu bilden hat. Auf diese Weise würde man die Sänger viel schneller in das Wesen des Chorales einführen und Verständnis für denselben bei ihnen gewinnen. Jedenfalls aber würde man einem Übelstande abhelfen, der gerade nicht erbauend auf den Zuhörer einwirkt. Man braucht nur ein Responsorium von einem Chor singen hören und man weiß sogleich, wie es dort mit der Zucht und mit dem Verständnis für Kirchenmusik aussieht. Ein sinngemäßes, gleichmäßig ruhiges und leichtes Vortragen der Responsorien zeigt, daß die Sänger in lebendiger Fühlung stehen mit dem Gottesdienst und das ist das größte Lob, das ein Kirchenchor beanspruchen kann.

Innsbruck G. von Mann



Der 39. Kursus der Kirchenmusikschule Regensburg

Mit dem 30. Juni endete der regelmäßige Unterricht an der Kirchenmusikschule, da am 1. Juli die Schlußprüfung begann, der sich von den 30 Eleven 18 Herren unterzogen und mit Erfolg bestanden. Der schriftliche Teil derselben dauerte vom 1.—8. Juli und erstreckte sich der Reihenfolge nach auf folgende Fächer: Kirchenlatein, Liturgik, Harmonielehre, Gesangsmethode, Kontrapunkt, Geschichte der Kirchenmusik, Formenlehre, Instrumentationslehre. Der 9. Juli war freigegeben. Am 10. Juli früh 8 Uhr nahm die mündliche (praktische) Prüfung im Hörsaal der Kirchenmusikschule ihren Anfang und endete am 11. Juli abends 6 Uhr. Dieselbe erstreckte sich auf: Orgelspiel, Dirigieren, Gesang, Choral und zwar in der Weise, daß jeder Eleve einzeln vor der Prüfungskommission eine bestimmte Zeit geprüft wurde. Es mag vielleicht für die Leser der *Musica sacra* von Interesse sein, die Stücke, welche den einzelnen Eleven z. B. im Orgelspiel und Dirigieren vorgelegt wurden, kennen zu lernen, nachdem es zu weit führen würde, die Themate der schriftlichen Prüfung *in extenso* mitzuteilen.

In Orgel wurden — außer dem liturgischen Orgelspiel, das natürlich einen breiten Raum einnahm — folgende Werke gespielt:

Bach, Joh. Seb., Kleine *G*-moll-Fuge.
„ „ „ Choralvorspiel.
„ „ „ *H*-moll-Fuge.
„ „ „ Große *E*-moll-Fuge.
„ „ „ Kleine *C*-dur-Fuge.
„ „ „ Große *C*-dur-Fuge.
Bossi, Enrico, *Intermezzo*.
Franck, César, Choralphantasie in *A*-moll, Nr. 3.
Mendelssohn, Felix, *Praeludium G*-dur.
„ „ 2. Sonate.
Renner, Joseph jun., Idylle aus der 3. Suite.
„ „ „ *C*-moll-Sonate, 1. Satz.
Rheinberger, Joseph, *Fis*-dur Sonate, Finale.
„ „ Vision.
„ „ *A*-moll-Sonate, 1. Satz.
„ „ *Praeludium Es*-dur a. d. Meditationen.
Schumann, Robert, 1. Bachfuge.
Springer, Max, 1. Pastorale.

Im Dirigieren bestand der Chor aus den Singknaben des Domchors — mit welchen die Eleven während des Semesters allwöchentlich ihre Lehrproben und Übungen gemacht hatten — und aus den Eleven der Kirchenmusikschule. Die einzelnen Eleven dirigierten folgende Nummern (die Komponisten folgen hier in alphabetischer Reihenfolge):

Engelhart, *Ave Maria,* 7st. mit Orgel.
Goller, *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa in hon. Sanctorum Omnium* für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel.
Griesbacher, *Sanctus* aus der *Missa in hon. S. Caroli Borromaei,* 5st.
Haller, *Bone Jesu,* 4st. (Männerchor).
— *Surrexit pastor bonus,* 5st.
Koch (Eleve des 39. Kursus), *Kyrie* aus der *Missa in hon. B. M. V.,* 4st. mit Orgel.

Kirchenlied „Es ist ein Ros' entsprungen" 4st. (Männerchor).
Marenzio, *O Rex gloriae,* 4st.
Mitterer, *Hodie coelorum Rex,* 4st. mit Orgel.
— Herz-Jesulied, 4st. (Männerchor).
Orlando di Lasso, *Kyrie* aus der *Missa „Qual Donna",* 5st.
Palestrina, *Angelus Domini,* 5st.
— *Kyrie* aus der *Missa „Sine nomine",* 4st.
Renner jun., *Veni creator,* 8st.
Schütky, *Emitte Spiritum,* 7st.
Stehle, *Domine Deus,* 7st.
Witt, *Perfice gressus meos* für Alt und Baß mit Orgel.

Eine besondere Bedeutung erfuhr die diesjährige Reifeprüfung durch den Umstand, daß dieselbe zum erstenmal seit Bestehen der Schule in Anwesenheit eines Königlichen Ministerialkommissärs, Prof. Eberhard Schwickerath von der Königlichen Akademie der Tonkunst in München stattfand, der durch die Unterzeichnung der Absolutorialzeugnisse der kirchlichen Anstalt die staatliche Anerkennung gab. Möge es dem Direktor der Anstalt gestattet sein der Kgl. Bayr. Staatsregierung, der wirksamen Förderin von Kunst und Wissenschaft auch an dieser Stelle den ehrfurchtsvollsten Dank hiefür abzustatten, ebenso dem Kgl. Ministerialkommissär, der während der langwährenden Prüfungen der Schule und den Leistungen ihrer Absolventen das wärmste Interesse entgegenbrachte.

Am 12. Juli vormittags fand in der Cäcilienkirche der Schlußgottesdienst statt und am 13. Juli die Verteilung der Abgangszeugnisse an die Absolventen, die größtenteils noch an demselben Tage ihrer fernen Heimat zueilten.

Möge der mit vielen Mühen und Opfern ausgestreute Samen vielfältige Frucht bringen!

Direktor K. Weinmann





Mariä Himmelfahrt

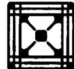
Wie von Flöten und von Geigen,
Himmlisch weich und süß!
Horch! so tönt ein Engelreigen
Wohl vom Paradies.
Und wie ist mir? Welch ein Blühen,
Welch ein Wunder! Duftumflossen,
Durch die Räume ausgegossen,
Riesenkränze, Rosenglühen.

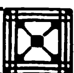
Leicht, von lauer Luft getragen
Sinkt ein Wolkenlauf.
Rasch, von Geisterhand geschlagen
Streben Stufen auf,
Führen hoch zum Himmel droben.
Sieh' nur, wie die Wolkenbrücken
Sich mit lichten Blumen schmücken,
Wie sie ragen, glanzumwoben!

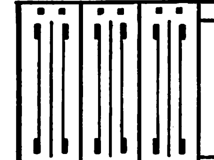
Nun, das Holdeste von allen!
Traumhaft schönes Bild!
Sieh' es hoch und höher wallen,
Unaussprechlich mild!
Über gold'nen Wolkenbrücken
Schwebt sie hin, die Makellose,
Sie, der Menschheit reinste Rose,
Um den Himmel zu entzücken.

Innsbruck

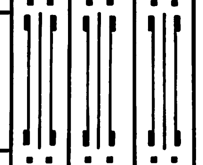
J. Chr. Weber







Musikalische Rundschau



Der **Kirchenmusikverein** an der Pfarrkirche **Wien-Gersthof** übersendet der Redaktion seinen 22. **Jahresbericht**. Derselbe ist so launig und in mancher Beziehung so lehrreich abgefaßt, daß die Redaktion denselben ausnahmsweise ganz abdrucken läßt:

Im Jahresbericht pro 1911 herrschte ein so elegischer Ton, daß zwischen den Zeilen zu lesen war, daß für das Jahr 1912 kein Bericht, sondern ein Nekrolog notwendig sein wird. Die Näherstehenden, und diese mehr als die Fernstehenden, hörten schon das Zügenglöcklein für den 22jährigen Verein; ohne viel nachzudenken über die Ursache des Stillstehens und des Verfallens meinten die „guten Freunde“: in Gersthof sei es so, wie allenthalben im Vereinsleben, im Anfange ist alles Feuer und Flamme für die gute Sache, und im Laufe der Jahre verschwindet der *spiritus* und die Lässigkeit macht sich breit. Die guten Leute verwechseln den Verein mit seinem Zwecke. Wenn der Verein aufhört zu wirken, hört die Kirchenmusik in Gersthof, so versicherte zu wiederholten Malen bei verschiedenen Gelegenheiten der Herr Pfarrer, auf; das reichhaltige Archiv, das im Verlaufe von 22 Jahren durch Erwerbung von interessanten Werken so groß und wertvoll wurde, daß wir uns mit alten und reichdotierten Kirchenchören messen können, wird unbenützt verstauben; die Choralbücher, die alten und die neuen, werden von Schaben zerfressen werden, in der schönen, unter so viel Wehen hergestellten Pfarrkirche wird, wie in einer Dorfkirche, höchstens am Kirchtag ein zusammengestoppeltes Hochamt aufgeführt werden.

In Gersthof ist keine Not an Vereinen, aber keiner dürfte für den feierlichen Gottesdienst von solcher Bedeutung sein, wie der Kirchenmusikverein. Der Jünglingverein wurde bei seinem Entstehen auf das freudigste begrüßt, in der Erwartung, daß dem Kirchenmusikverein neue, junge Kräfte zugeführt werden, aber fehlgeschossen, nicht ein Mitglied war für den Chor zu verwenden; Musik pflegen die Herrschaften wohl (der Gründer war, was man sagt, ein musikalischer Mann), aber sie schlägt in das Fach der Duliähmusik, die ja auch ihre Berechtigung hat, aber der ernsten Musik sollen die p. t. Mitglieder nicht ganz entzogen sein. Nur der Maria-Taferl-Prozessionsverein nimmt sich des armen Kirchenmusikvereines an und unterstützt ihn finanziell. Die Mitglieder der übrigen Vereine sind bei den unterstützenden Mitgliedern des Kirchenmusikvereines spärlich vertreten. Man sieht, die Jeremiade geht schon wieder an, wie im vorigen Jahre; ja, es ist zum Desperatwerden, die tristen Verhältnisse wollen sich nicht ändern, gute Kräfte gehen verloren, neue Akquisitionen sind nicht zu verzeichnen, Unterstützende sterben, Lebende treten nicht bei!

Und doch ist der Erfolg des abgelaufenen Jahres nicht ungünstig.

Wir haben „neu“ aufgeführt: Am 6. Januar das Offertorium *„Reges Tharsis“* von Eybler; am 3. März die Messe *„Lauda Sion“* von Springer; am 10. März die Messe in *F* (Joseph Calasanza) von Habert, Op. 11; am 29. Juni die Messe in *Es* zu Ehren der heiligen Katharina von Siena von Habert, Op. 9; am 11. August das Graduale: *Audi filia* von Schaller; am 20. Oktober die Messe in *D* von Cherubini; am 2. November *Requiem* in *F* von Habert; am 8. Dezember das Graduale *„Benedicta“* von Witt; am 22. Dezember das Graduale *„Prope est“* von Rheinberger.

Selbstverständlich haben die Messen unsere Kraft am meisten in Anspruch genommen; die von Habert, weil wir es uns zur Aufgabe gemacht haben, nach Möglichkeit alle Werke dieses hochverdienten, bisher viel zu wenig gewürdigten österreichischen Tonkünstlers kennen zu lernen; die von Springer, weil der Komponist durch die von ihm veröffentlichten Orgelkompositonen und durch seine Berufung zum Musiklehrer an die Akademie für Musik und darstellende Kunst — kirchenmusikalische Abteilung Klosterneuburg — die musikalischen Kreise überhaupt und die kirchenmusikalischen insbesondere zu interessieren beginnt, und weil man der Komposition einer Messe von diesem die kühnsten Modulationen nicht verschmähenden, neuen Komponisten mit einer gewissen Scheu entgegensah. Nun, die Sängerinnen, die Sänger und der Organist haben beim Einstudieren wohl etwas gestöhnt, aber nachdem wir aus dem Gröbsten heraus waren, haben wir uns alle für diese neuartige Messe interessiert. Mit der Cherubini-*D*-Messe sind wir auf dem Gipfel unserer Erwartungen angelangt; diese Aufführung (zweimal, am 20. Oktober und 15. November) war ein Lichtpunkt, der so manche dunkle Punkte vergessen machte. Die Mühe war nicht gering, an und für sich wegen der Schwierigkeit und der Größe des Werkes und dann wegen besonderer Umstände. Vor vielen Jahren hab' ich diese Messe in der Burgkapelle, dirigiert von Hellmesberger sen., gehört, und vor noch mehr Jahren einen vierhändigen Klavierauszug dieser Messe in Melk gespielt. In der Burgkapelle war ein aufmerksamer Zuhörer dieser Messe und anderer großer Werke — Brahms. Wenn so einem Manne ein Werk gefällt, da muß doch was dran sein! Die *C*-Messe von Cherubini, die wir bereits aufgeführt, hat allen gefallen, Mitwirkende und Zuhörer kamen auf ihre Rechnung, und dasselbe war noch in erhöhtem Ausmaße bei der *D*-Messe der Fall. Der Beginn des Studiums war nichts weniger als ermutigend. Klavierauszug und Singstimmen sind bei Peters erschienen, um die Partitur und die Orchesterstimmen ging ich nun in das Musikvereinsarchiv, wo der Herr Archivar und Professor Mandyczewski, sowie der Herr Adjunkt und Regenschori Hans Daubrawa immer gefällig und willfährig dem Bittsteller entgegen-

kommen. Aber o weh, am Titelblatt der geschriebenen Partitur stand in altväterischer Schrift folgender Vermerk: Nur vielseitige Aufforderungen und der innige Wunsch, dieses Meisters Werk der öffentlichen Aufführung zugänglich zu machen, haben mich zur Vornahme der Abkürzung bewogen. 3. Oktober 1830. Friedrich Klemm. Wer dieser Friedrich Klemm war, konnte ich nicht eruieren, jedenfalls war er ein anständiger Mann, der sein musikalisches Gewissen durch das Bekenntnis und durch Angabe der Beweggründe entlastete. Enttäuscht suchte ich die Burgkapelle auf, aber auch dort — dieselbe „eingerichtete" Partitur und ditto Stimmen. Wenn auch an dieser hohen Stelle die Messe nur gekürzt aufgeführt wurde, so mußte ich mir sagen: *lasciate ogni speranza* — eine Partitur, wie sie Cherubini schrieb, ist in Wien nicht zu haben —, es bleibt nichts übrig, als mit der gekürzten vorlieb zu nehmen. Ja, und wenn's nur gekürzt wäre, da ging's ja mit Streichen ab, aber es sind ganze Sätze versetzt, an Stelle von gestrichenen Sätzen frühere wiederholt, manchmal nur vier, acht und sechzehn Takte gestrichen; die Übereinstimmung der gedruckten Stimmen mit diesen geschriebenen (und ich konnte die geschriebenen Singstimmen nicht verwenden, weil im alten Schlüssel, und zu wenig), war nahezu so mühevoll wie das Einstudieren selbst. — Die Aufführung hat alle Mühen und Beschwerden vergessen gemacht; es klappte alles, merkwürdigerweise bei der ersten Aufführung noch besser als bei der zweiten. Dieses schöne Werk war und ist noch unser Gesprächsstoff und diese Messe ein Gradmesser für die anderen. Unter dem ersten Eindrucke der Aufführung gab es natürlich gar nichts, was man diesem Werke an die Seite stellen konnte, später wurden wir ruhiger in unserem Urteile und die für den Augenblick in den Schatten gestellten Heroen: Haydn, Mozart, Beethoven erhielten wieder ihren Glanz, und wir verspürten fast bei der Erinnerung an ihre Werke, daß sie uns mitleidig auslachten und uns die momentane Zurücksetzung verziehen.

Noch an ein anderes großes Werk machten wir uns, an die *Missa pastoritia* von Abbé Vogler. Vor zwei Jahren erschien dieses Werk, welches seinerzeit ungeheuer hoch eingeschätzt wurde, in einer billigen und schlechten Ausgabe. Wir beabsichtigten diese Messe schon zu Weihnachten 1911 aufzuführen, es kam nicht dazu, auch 1912 nicht. Die Proben waren schlecht besucht, sehr viele Bläser sind erforderlich, das reißt ins Geld, daher mutig zurück, vielleicht geht's zu Weihnachten 1913. (Hoffentlich ging's nicht! Die Redaktion.)

Im übrigen befaßten wir uns mit Wiederholungen von guten Werken. Am 12. Mai beteiligten wir uns, um unserer Verehrung für Haydn Ausdruck zu geben, an einer von dem k. k. Oberbibliothekar Dr. Alfred Schnerich angeregten Haydnfeier in Rohrau, wo wir in der dortigen Kirche die kleine *F*-Messe *(S. Joanni de Deo)* von Joseph Haydn, dann als Graduale: *Alma Dei,* 4 st. als Offertorium: *Deus meus,* 4 st. aufführten.

Diese zwei Einlagen hatte ich von Herrn Dr. Schnerich, der sie wieder aus der Burgkapelle bezog. Sie kamen mir verdächtig vor. *Deus meus* ist eine lateinische Textunterlage des „Abendlied zu Gott", Nr. 7 aus den vierstimmigen Gesängen von J. Haydn, in denen auch die Harmonie der Ehe enthalten ist.

Eine „außertourliche" Aufführung fand an einem Wochentage, am 10. Oktober statt. Fünf ehemalige Melker Studenten kamen in Gersthof zusammen und gedachten der vor 50 Jahren bestandenen Maturitätsprüfung: P. Otto Fehringer, dermalen Gymnasialdirektor des k. k. Stiftsgymnasium Seitenstetten, P. Pius Straßer, Superior der Seitenstettner Wallfahrtskirche am Sonntag-Berg, Eduard Ziglbauer, k. k. Hofrat in R., Hermann Wagner, k. k. Schulrat in R. und meine Wenigkeit. P. Pius zelebrierte ein Hochamt und während dessen las P. Otto eine Messe für die verstorbenen Kollegen; aufgeführt wurde die dreistimmige Frauenmesse in *Es* von Rheinberger Op. 155, die Wechselgesänge — choral —; wir pflegen denselben wie vor und eh', aber, da die geistliche Oberbehörde in Wien noch immer zaudert, den im *Motu proprio* vorgesehenen Auftrag zur obligaten Einführung des Chorals herauszugeben, weisen die Gegner des Chorals — und die sind in der Mehrzahl — darauf hin, daß nur in den wenigsten Kirchen in Wien der Choralgesang gepflegt wird, und da namentlich die Gradualien uns sehr große Schwierigkeiten bieten, mußten wir uns auf die Wechselgesänge beschränken; zu Choralmessen kamen wir nur am 5. Fasten- und am 1. Adventsonntag, was sehr zu bedauern ist. Vor zirka zwanzig Jahren lobte mich der nachmalige Domherr Dr. Schnabl, daß ich den Choral pflege und bedeutete mir, als ich ihn darauf verwies, daß damals nicht einmal in der Stephanskirche der Choral gesungen werde, daß das Hochw. Konsistorium dem medizäischen Choral gegenüber eine „zuwartende" Stellung einnehme. Als vor fünf Jahren bei dem Internationalen Musikkongresse, dem III. Kongresse seit dem Bestande der Internationalen Musikgesellschaft, in der kirchenmusikalischen Sektion unter dem Vorsitz des Hochw. Herrn Dr. Weinmann aus Regensburg und im Beisein des Hochw. Herrn Dr. Müller aus Paderborn, dem Präses des Deutschen Cäcilienvereins, die Rede auf die Pflege des Chorals kam, erklärte Herr Dr. Schnabl, daß das Wiener Konsistorium eine — zuwartende Stellung einnehme.

Es ist bezeichnend, daß in der Wiener Diözese kein Musikverein ähnlich den Diözesan-Cäcilienvereinen in den meisten anderen Städten, wo ein Bischof residiert, existiert, und daß mehrere Anläufe zur Gründung eines solchen bisher immer im Sand verlaufen sind. Nur einmal hat sich das Hochw. Konsistorium gerührt. Es hat in den achtziger Jahren einen Erlaß über Kirchenmusik herausgegeben, der von Anforderungen an die armen Regenschori nur so gestarrt hat. Der Hochw. Herr Michele hat damals eine Konferenz einiger Regenschori einberufen, um über die Durchführung dieses strengen Erlasses zu beraten. Ich hatte die Ehre, obwohl nur Qua-Regenschori, zu einer Meinungsäußerung aufgefordert zu werden. Da ich den Erlaß als viel zu streng und praktisch kaum durchführbar bezeichnete, und nament-

lich fand, daß die Pflichten der Regenschori mit ihren Rechten in keinem Verhältnisse ständen, unterbrach mich der damalige Regenschori an der Votivkirche, ein edler Musikant aus dem Böhmerland, mit: „Ah, herrens mir auf mit denen Rechten, von Plati steht nix drin, Kunst geht nach Gunst.“ Wir haben ihm zwar nicht ganz Recht gegeben, aber alle haben herzlich gelacht über die explosive Betonung des Kardinalpunktes in der Sache. Dieser Punkt ist ein noch lange nicht überwundenes Hindernis der Besserung der kirchenmusikalischen Verhältnisse.

Vom Herrn Kardinal Dr. Nagl erwartete man, daß er die obligatorische Pflege des Chorals anordnen werde; vermutlich ist er während der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit nicht dazu gekommen. Da hab' ich übrigens in Triest, wo Dr. Nagl Bischof war bevor er nach Wien kam, etwas Kirchenmusikalisches erlebt. An einem Julisonntag hörte ich mir in der Domkirche St. Just ein Hochamt an. Kein Introitus, Graduale, Offertorium, keine Communio, nur die Teile der Messe, *fortissimo* von Männern gesungen, mit rauschender Orgelbegleitung. Als ich nach dem Hochamte einen der Sänger fragte, von wem die Messe war, antwortete er, es war eine dreistimmige Messe von Perosi für Alt, Tenor und Baß; vom Alt (vermutlich Knabenstimmen) war absolut nichts zu hören. Auf meine Frage, warum keine Wechselgesänge, nicht einmal Graduale und Offertorium, gesungen wurden, meinte der biedere Italiano: „Ach, es hat nur ein Domherr das Amt gelesen.“ — Das hat mich, den Wiener, ein bißchen getröstet. Und einen Trost kann man in Gersthof schon brauchen. Zwar der Herr Pfarrer hat sich um unseren Verein, als er noch im Wickelkindstadium war, recht angenommen, hat uns damals sogar einmal bei einer Probe beehrt, aber im Verlaufe der Zeit, wenn wir einmal keine Beleuchtung, ein anderes Mal keine Sessel für die Geiger hatten, an den Mesner gewiesen, dieser hat den Kirchendiener zur Verantwortung gezogen, und letzterer den Orgelaufzieher-Buben; eine neue Auflage der „Nasen“ in aufsteigender Potenz wie sie in einer Hackländerschen Militärnovelle humorvoll behandelt werden.

Sehr üble Erfahrungen haben wir aber mit den jüngeren geistlichen Herren. Nur zwei Kooperatoren haben ein wirkliches, tatkräftiges Interesse für Kirchenmusik gehabt: der I. Kooperator an der Gersthofer Pfarrei der Hochw. Herr Kaindl, der nach kaum einjähriger Tätigkeit starb, und der nunmehrige Herr Pfarrer Reichart, welcher, ohne selbst besonders musikalisch zu sein, fast bei keiner Probe fehlte, den Verein pekuniär großmütig unterstützte, die Archivgeschäfte führte, und uns zeitweise über den Sinn der Wechselgesänge belehrte, auch jetzt noch unterstützendes Mitglied des Vereines ist, kurzum soviel für den Verein tat und tut, daß sein Andenken jetzt noch, nach mehr als zehn Jahren, bei allen Vereinsmitgliedern, die ihn kannten, hoch geehrt wird. Schon deshalb, weil er gar so abstickt von seinen zahlreichen Nachfolgern, die an die Kirchenmusik nur eine Forderung stellen, daß sie — kurz ist. Im übrigen ist ihnen die Kirchenmusik gleichgültig, ja zuwider. Ein Universitätsprofessor, der einmal die Fronleichnamsprozession abhielt, hat es nicht unter seiner Würde gehalten, mit mir die Stellen aus dem *Lauda Sion*, die der Celebrant anzustimmen hat, durchzugehen, aber ein Herr Kooperator, der ein *Benedicamus* skandalös sang, fand den Weg zu unserer Probe nicht. Der Wechsel bei den p. t. Kooperatoren ist sehr groß, — es wird doch wieder einmal was Besseres kommen!

Über die ausübenden Mitglieder getraue ich mir gar nichts zu sagen, weil sie mich bei der letzten Generalversammlung zum Ehrenmitglied gemacht haben. Es hat mich sehr gefreut. Sie haben mich mit dieser Ernennung überrumpelt, ich hätt' sie sonst dringend gebeten, mich anderweitig zu ehren, z. B. durch fleißigeren Besuch der Proben (wir hatten ein Mitglied, sogar Vereins-Ausschußmitglied, das im Anfange recht tätig, später bei keiner Probe, bei keiner Aufführung, bei keiner Ausschußsitzung war, und der Mann wäre als Sänger und Geiger sehr gut zu verwenden), durch Einstellen der Opposition gegen den Choral und durch Unterstützung bei den — Nebengeschäften; um das Notenauflegen und Zusammenräumen, um das Herrichten und Besaiten der Geigen, Abwischen derselben, um das Aufstellen der Pulte, Eintragen der Aufführungen usw. kümmert sich kein Mensch, ich hab' als Vereinsdiener fast soviel zu tun, wie als artistischer Leiter; sehr üble Erfahrungen mache ich, wenn ich den Herrn Mesner um ein bißchen mehr Reinlichkeit ersuche. Noch gröber ist der Kirchendiener; von diesen Männern kann man das Hinunterschlucken lernen.

Nachdem ich nun so ziemlich alles, was an dem Kirchenmusikverein drum und dran hängt, unter meine Sichel genommen habe, erfordert es doch der Anstand, daß ich mich selber ein bißchen kritisiere! Aber das ist nicht recht geheuer, es wird schon besser sein, das einem andern zu überlassen; vielleicht erbietet sich auf Grund des heurigen Berichtes ein solcher „anderer“, der mir die Verfassung des Jahresberichtes im nächsten Jahre abnimmt und mir dann das heimzahlt, was ich heuer verbrochen.

Mit einem Lichtblick will ich schließen. Ein unterstützendes Mitglied und dessen Sohn, unterstützendes und verdienstvoll ausübendes Mitglied, Herr Ambros Schmid sen. und jun. haben dem Vereine acht Notenpulte geschenkt. Da ich bei größeren Aufführungen nicht nur meine Quartettpulte auf das Chor schaffen muß, sowie noch in Gersthof um Pulte bitten gehen mußte, weiß ich diese Großmut besonders zu schätzen. Herr Ambros Schmid hat auch die Bläser bei der ersten Aufführung der Cherubinimesse bezahlt! Beide sind fleißige, kostenlose Notenabschreiber! Was will man noch mehr?

Die Generalversammlung wurde am 18. Mai 1912 in der üblichen Weise abgehalten. Nach Erstattung des Kassaberichtes durch den Kassier Herr Pfifferling und Erteilung des Absolutoriums, wurden die Wahlen des Direktoriums vorgenommen. Gewählt wurden: Herr Pfarrer Dr. Winkelmeier und die Herren Waas, Kienast, Floßmann, Kolar, Schmied Adolf und Schmid Ambros, Uchatius, Bauer, Pfifferling, Bopp;



die Revisoren Weinmann und Patermann. Die Funktionäre, wie im Vorjahre. Nach Schluß der Sitzung fand eine musikalische Aufführung statt. (Folgt Programm mit Konzertmusik.)

Zur Abhaltung eines Unterhaltungsabends kam es ungeachtet eines diesbezüglichen Beschlusses des Vereinsausschusses nicht. Wie sollten wir außer den Aufführungen in der Kirche zu dem Studium von Chören kommen, wenn zeitweise gar kein Tenorist und ein mutterseelenalleiniger Baß kam!!

Das Notenarchiv ist wieder etwas größer geworden und enthält 772 Stücke: Messen 179, Gradualien 123, Offertorien 184, *Tantum ergo* 59, *Requiem* und *Libera* 25, Litaneien 22, verschiedene kirchliche Werke 78, verschiedene weltliche Werke 58, außerdem 20 Exemplare der *Vaticana,* 4 des Springerschen *Graduale parvum*, 20 Exemplare der *Cantica sacra* von Ett und Witt. Von Zeitschriften besitzen wir „Gregorianische Rundschau", „*Musica sacra*" und „Kirchenchor".

An Instrumenten besitzt der Verein: 5 Violinen, 2 Violen, 2 Violons, 2 Pauken und 16 Pulte.

Die Gemeinde Wien hat, wie seit einer Reihe von Jahren, eine Subvention von 100 K dem Vereine zugewendet, und hiedurch seine finanzielle Existenz ermöglicht, außerdem durften wir den Turnsaal der Gersthofer Volksschule als Übungslokale benützen. Für diese Wohltaten danken wir verbindlichst, wir danken auch dem Groß-Maria-Taferl-Prozessionsverein für seine Spende, wir danken den treugebliebenen beitragenden und den wacker ausharrenden ausübenden Mitgliedern, wir danken — *last not least* — den kunstgeübten Gästen, die uns nicht verließen und die Aufführung größerer Werke ermöglicht haben; besonders erwähnen muß ich nachbenannte Herren, und ich bitte jetzt schon um Verzeihung, die ich in der Eile etwa vergesse: Herr Professor, Hochw. Herr Franz Gmeiner, der nicht nur die Güte hatte einige Male mitzuwirken (auch zu dirigieren), sondern auch einige seiner Schüler veranlaßte, den Gersthofer Kirchenchor zu besuchen, Cellist Herr Ludwig Schaub, Violinspieler Hans Ritter und Franz Mackl, Organist Joseph Zauner, Violinspieler Alfred Imhof, dem Sänger Laurenz Parth, der auch bereitwilligst und sehr schön Noten abschrieb, dem Flötenspieler und Cellisten F. Fiala, Altistin Frau Jockl, Violinist Magistratsrat Jockl, Marienbruder, Ehrw. Kuntze, Herr Kowařik, Herr Niederle u. a. m. Dr. Moriz Waas

Das „Mozarteum" in **Salzburg** hat für den 2.—6. August d. J. die Aufführung von fünf Festkonzerten geplant (drei Kammermusik-, ein Chor- und ein Orchesterkonzert), zu deren Aufführung erstklassige Künstler ihre Mitwirkung zugesagt haben. Der Münchner Konzertverein wirkt mit und vor allem Lilli Lehmann aus Berlin. Werke von Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms und J. S. Bach werden einander ablösen. — Uns gefällt an diesem Programme, daß man sich vor Einseitigkeit zu schützen gewußt hat dadurch, daß man sich nicht bloß auf den Genius Mozart beschränkte. Es ist eine allgemein beglaubigte Tatsache, daß sich auch bei bester Aufführung das Ohr bei Vorführung der Werke nur eines Meisters doch auf die Dauer satt hört. Selbst Bach und Beethoven bilden davon keine Ausnahme.

Eine Anzahl deutscher Musikkritiker haben sich in **Jena** am 3. und 4. Juni zu einem Verbande zusammengeschlossen. Auf dem ersten Verbandstage wurde Dr. Heuß aus Leipzig (Leipziger Zeitung, in staatlicher Verwaltung) zum ersten Vorsitzenden gewählt. Der Verband zählt zurzeit 22 Mitglieder. — Wenn durch solchen Zusammenschluß unberufene Federn von der Musikkritik ferngehalten werden, so kann der Verband viel Gutes stiften. Wir hoffen, daß er sich mit Erfolg fern hält jeder einseitigen Vorliebe für den und jenen der schaffenden Künstler, und so kann sein Wirken für die Beseitigung alles Cliquenwesens unter den Musikfreunden und -Schriftstellern sehr segensreich wirken.

Die Renaissance-Bestrebungen der Gegenwart, die ihr das Merkmal aufdrücken als der Zeit des tieferen Verständnisses der Kunst, hat in dem vielgenannten **Breslau** zur Aufführung von „Orfeo" von Monteverdi (1567—1643) geführt. — Hans Erdmann-Guckel hat die ursprünglichen fünf Akte in drei zusammengezogen und das Orchester etwas modernisiert. Die Aufführung des mit deutschem Text versehenen Stückes soll vorzüglich geglückt sein. Der bekannte Gesangspädagog Theodor Paul in Breslau hat sich eifrig um das schöne Gelingen der Aufführung bemüht.

Auf gleichen Pfaden wandelte der **Chemnitzer Instrumentalverein**, der die Oper: „*Serva padrona*" von Pergolese aufführte. Das 1733 komponierte Werk des früh verstorbenen Italieners erwies sich als so zugkräftig, daß eine Wiederholung geboten werden mußte. — Die Freunde der Melodie sind auch heute noch nicht ausgestorben. Es fällt unsern heutigen Meistern offenbar schwer, die italienischen Meister jener Epoche in der Neubildung von Melodien zu erreichen. Die Melodie läßt eine Verschleierung des inneren Kunstvermögens nicht gut zu. Bei Harmonie-Impressionismus der Tonkunst deckt das Geräusch der Klänge manche innere Leere zu.

Es scheint, als ob eine Idee die andere erzeugte. So hat sich in **Dresden** eine offizielle „Gluck-Gemeinde" gegründet. Ihr Zweck ist: Herausgabe der Werke Glucks und Werbung neuer Freunde durch gute Aufführung seiner Musik. — Und immer wieder weisen wir hin auf die Tat eines Anton Friedrich Justus Thibaut (1774—1840 „Reinheit der Tonkunst"), der einen Kunstmusikverein gründete zur Pflege alter Musik (des Palestrinastiles). Ebenso ruhte der hochverdiente Karl Riedel nicht, bis er die einzelnen Mitglieder seines berühmten Chores für die Kunst eines Palestrina gewonnen hatte. Und er war kein Katholik. Es muß für die künstlerische Pflege der Alten mehr geschehen auf katholischer Seite, sonst werden wir Katholiken von der Kunst eines Bach erdrückt — und das wäre im Interesse des Stiles der Alten nicht von Vorteil. (Der Sperrdruck dieser ausgezeichneten Bemerkung unseres verehrten Mitarbeiters stammt von der Redaktion.)

Anläßlich des diesjährigen Kaiserwettsingens in **Frankfurt a. M.** ging eine Nachricht durch die Blätter, daß ein Bergmann im rheinisch-westfälischen Kohlengebiet sein ganzes Ersparnis — zweitausend Mark — geopfert habe, um mehreren Mitgliedern seines Gesangvereins die Teilnahme an der Sängerfahrt zu ermöglichen. — Wenn darin auch ein seltener Opfermut sich ausspricht, so sind wir doch weit entfernt, ihn zu billigen. — Aber an diesem Beispiel von Hingabe an eine große, schöne Idee (ob der „Sängerkrieg" ganz dieser „Idee" entspricht, bleibe dahingestellt) könnte sich manch eine Gemeinde, manch ein Kirchenchor ein Beispiel nehmen. Denn ohne Geldopfer geht es auch in einem kirchlichen Gesangverein nicht vorwärts.

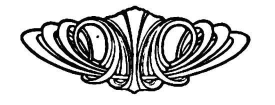
In **Görlitz**, der Hauptstadt der preußischen Oberlausitz (Provinz Schlesien) fand das 18. Schlesische Musikfest statt, das einen glänzenden Verlauf nahm. Im Jahre 1876 von Bolko Graf von Hochberg ins Leben gerufen, haben sie sich emporgehoben zu Ereignissen erster, künstlerischer Bedeutung. In der prächtigen Stadthalle finden sie ein würdiges Unterkommen. Keine Geringeren als Generalmusikdirektor Fritz Steinbach-Köln und Kgl. Domchordirektor Professor Rüdel-Berlin leiteten die gesamte Kgl. Kapelle aus Berlin (107 Musiker) und den Festchor (661 Mitwirkende). Mit den vier großen Görlitzer Chören hatten sich zu gemeinsamer Kunstarbeit vereint die Gesangvereine der Städte Lauban, Hirschberg, Landeshut, Waldenburg und Neisse. (Ein nachahmenswertes Beispiel für die Hauptversammlungen der Diözesan-Cäcilienvereine.) Als Gesangssolisten waren gewonnen: Tilia Hill, Maria Philippi, George Walter, Thomas Denys und Karl Braun, ferner die Instrumentalkünstler Frederic Lamond, Karl Flesch und Bernhard Irrgang (Orgel). Beethovens *Missa solemnis*, Wolf Ferraris „Das neue Leben", die zweite Symphonie von Gustav Mahler, die Rhapsodie von Brahms und Szenen aus dem dritten Akt des Parsifal bildeten das künstlerisch hochbedeutsame Programm. Wahrlich Festtage in des Wortes hehrster Bedeutung.

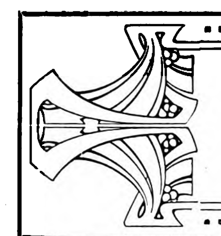
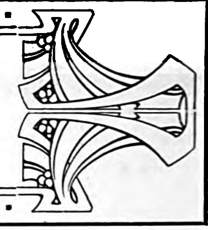
Eine interessante Nachricht ging dieser Tage durch die Blätter. Die evangelische Kirchenbehörde der Stadt **Hamburg** hat Widerspruch erhoben gegen die geplante Aufführung von Teilen aus Opern zu Zwecken des Gottesdienstes. Gemeint ist der Pilgerchor aus dem Tannhäuser und das Gebet der Elsa. Vielleicht wollte man diese Stücke religiöser Musik zum Schlusse des Gottesdienstes aufführen. Beachtenswert ist es, zu sehen, daß die protestantische geistliche Behörde einen Unterschied machen will zwischen kirchlicher, also liturgischer, und allgemein religiöser Musik. Sie lehnt ausdrücklich ab das Eindringen der Opernmusik in den Gottesdienst. — Und wie wenig will man den Cäcilienverein von einigen Seiten verstehen, wenn er denselben Geist, der aus den kirchlich gemeinten Werken eines Mozart, Haydn und Schubert spricht (von Hasse, Naumann, Reißiger, Diabelli u. a. ganz zu schweigen), von sich weist, soweit die Feier der heiligen Eucharistie in Betracht kommt! — Es gibt doch wohl einen Unterschied zwischen liturgischer Affektmusik und theatralischer religiöser Chormusik. H. L.

Neue Bachgesellschaft. Für das am 27. und 28. September unter der Leitung des Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft, des Herrn Geh. Regierungsrats Professor Dr. Hermann Kretzschmar stattfindende „Zweite kleine Bachfest in Eisenach" ist das Programm nunmehr aufgestellt. Das Kirchenkonzert in der St. Georgenkirche am Sonnabend abend bringt außer Orgel- und Violinvorträgen und einer Bachschen Kantate für zwei Solostimmen vorwiegend a cappella-Chöre alter Meister und zwei Bachsche Motetten, die von dem a cappella-Chore des Duisburger Gesangvereins unter Leitung des Herrn Kgl. Musikdirektors W. Josephson gesungen werden. In der kleinen Kammermusik am Sonntag mittag wirkt außer namhaften Solisten wieder der Madrigalchor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter seinem Dirigenten Professor Carl Thiel mit, der beim „Ersten kleinen Bachfeste" 1911 so Hervorragendes leistete. Die große Kammermusik am Sonntag abend bietet Sologesänge und Konzerte, unter letzteren auch Bachs Konzerte für vier Klaviere und dessen Original: Vivaldi Konzert für vier Violinen. Das Orchester bilden wieder Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters.

Kirchenmusikalischer Kursus in Südrussland. Auf Anregung des Organisten in Elsaß (Südrußland), Herrn J. Rammel, eines Schülers der Regensburger Kirchenmusikschule, finden in der Kolonie Straßburg Organistenkurse statt, bei denen der Vatikanische Choral, Gesangsmethode, Harmonielehre und Orgelspiel von genanntem Herrn vorgetragen werden. Die Erlaubnis der weltlichen Behörde wie auch des Diözesanbischofes, der seinen bischöflichen Segen dazu gab, sind eingelaufen. Der Kursus beginnt am 28. Juli und dauert bis 11. August. Es ist dieses der erste derartige Kursus, der im Süden Rußlands abgehalten wird und daher freudigst zu begrüßen.

Mannheim L. Adler, Organist



Aus meinem Organistenleben

Von Ignaz Konzett

Der frühere und der heutige Landorganist war und ist nicht konservatoristisch gebildet. Dies war nicht notwendig und bei den früheren und jetzigen Lohnverhältnissen nicht zu verlangen. Was konnte vor fünfzig und mehr Jahren ein Organist für 20, 25, 30, 40 und 60 Gulden für Geldopfer bringen und was im Jahre hindurch leisten? Und was heute bei diesen Teuerungsverhältnissen für 100, 200 und 300 Kronen Jahresgehalt? In der Tat ist der heutige Organist inbezug auf Teuerung, Leistung, Bildung und Opferbringung noch schlechter daran, als der frühere, welcher viel weniger Zeit und Geld opferte. Früher genügten einige Wochen zur Ausbildung bei einem besseren Landorganisten, heute nicht mehr. Wenn einer alle Tasten auf der Orgel kannte und die Noten, dann wurde er für reif erklärt und konnte in seiner Gemeinde anfangen zu orgeln. Heute braucht es mehr, wenn im Jahre hindurch vierstimmig gesungen und musiziert werden soll.

Meine erste Bildung genoß ich beim lustigen Organisten Joh. Christian Dietrich in Raggal. Er galt als der beste Organist im Walsertale und wurde der Lustige genannt, weil er es sich nicht nehmen ließ, den Priester nach dem Amte vom Altare in die Sakristei mit einem Tänzlein oder einem anderen lustigen Stücklein zu begleiten. Dies gefiel dem Volke; aber nicht allen Priestern.

Weiteren und längeren Unterricht erhielt ich von dem damaligen, musikalisch gebildeten Pfarrer Joh. Jehly in Fontanella. Nach meiner Lehrzeit bildete ich mich durch Verkehr mit anderen Organisten, Musikern, Büchern und durch Übung selbst weiter aus. Jeder Tag und jedes Jahr gab Anlaß zum Studium.

Das erste Instrument (Klavier) kaufte ich vom Mesner Burtscher in Raggal für ganze zwei Gulden. Dasselbe war ein prismatisches Kästchen, zirka 130 cm lang, 50 cm breit, 15 cm breit und 15 cm hoch, vier Oktaven haltend mit Blechhämmern, ohne Dämpfung. Mit Ende April endete die Schule in Raggal und es begann der Transport des Riesenklaviers in meine Heimat nach Sonntag (zwei Stunden). Da damals in Raggal Pferde für schweres Fuhrwerk fehlten, nahm ich das Instrument auf die Achsel und trug es ohne Beschwerden heim, stellte es auf eine feste Wandbank und übte mich fleißig in freien Stunden nach harter, strenger Feldarbeit. Auch in die Alpe auf Faschina wurde es ebenso transportiert. Als ich ein paar lustige Tänzchen und einige Lieder spielen konnte, bequemte sich mein Vater zum Kaufe eines alten Stutzflügels für 80 Gulden. Das gab neuen, frischen Mut! Halbe Nächte spielte ich bei hellem Mondschein, denn ein Licht brennen kam zu teuer.

In Raggal versah ich zwei Jahre den Orgeldienst während der Schulzeit und gründete einen vierstimmigen Kirchenchor. Von da an wurde bis auf den heutigen Tag vierstimmig gesungen. Im Jahre 1873 im Herbste kam ich als Oberlehrer und Organist nach Blons. Dort hatte der damalige Pfarrer Bucher, ein Einsiedler-Herr, schon einen mehrstimmigen Kirchenchor auf den Beinen. Dieser mußte nur weiter gepflegt werden. Ein Vorkommnis darf ich hier nicht vergessen. Pfarrer Bucher hatte eine Schwester als Köchin. Diese konnte auch Orgelspielen. Ende Mai war die Schule aus und ich ging während der Sommermonate nach Hause, bestellte vorher die Köchin als Stellvertreterin für die Orgel bis 1. Oktober. Am 1. Oktober 1874 war ich wieder in Blons und gedachte die Orgel zu spielen. Es war Sonntag. Alle Sängerleute kamen vor dem Gottesdienst zu mir und fragten: „Gehst du heute auf die Orgel?" „Ja, warum denn nicht?" entgegnete ich. Jetzt platzten die Sängerleute heraus: „Der Pfarrer will, daß die Köchin weiter orgle, du bist also abgesetzt. Gehst noch hinauf?" „Nein, dann gehe ich unten hinein zu den Schulkindern, wohin ich gehöre". Ich ging zu den Schülern und die Sänger alle nach St. Gerold in die Messe. Die Köchin war mutterseelenallein auf

der Orgel. Der Pfarrer und das Volk wußten nicht, was vorgegangen und schauten auf den Orgelraum. Nach der Messe sammelten sich die Männerleute, wie üblich auf dem Kirchplatze und riefen laut, als der Pfarrer, aus der Kirche tretend in Sicht kam: „Wir wend Hosa of em Orgelstuahl und kei Juppa!“ Der Pfarrer hörte das, ließ mich gleich in den Pfarrhof kommen und ersuchte mich, die Orgel wieder zu spielen; damit war die Sache abgetan. Ich spielte und die Köchin sang noch schöner als vorher. Das ist Sänger- und Volkstreue, wie ich es vorher und nachher nie erlebte.

Im Jahr 1875 kam ich als Oberlehrer und Schulleiter nach Frastanz. Dort fand ich einen verwaisten Kirchenchor. Kooperator Domig hatte einen Chor gegründet und geleitet; war aber am 1. Oktober desselben Jahres als Pfarrer nach Raggal abgegangen. Der alte Organist Oswald Müller wollte nicht als Lehrer und Leiter des Chores einspringen. Die Leute sagten sich: „Jetzt ist's aus und Amen für lange Zeit“. Pfarrer Rinderer tröstete, indem er sagte: „Es kommt bald wieder ein Gesangsnarr“. Und der war ich! Ich sprang ein, hielt fleißig Proben, dirigierte den Chor und Oswald orgelte bis zum Jahre 1881, allwo er sein Amt freiwillig niederlegte. Nun wurde ich auch Organist. Leider ist mir durch eine hitzige Gemeindewahl der ganze Chor zerfallen; ich war allein auf weiter Flur. Ein Versuch mit Schulknaben half mir aus der momentanen Verlegenheit. Bald kamen wieder erwachsene Leute auf den Chorraum. Vom Jahre 1875 bis 31. Dez. 1911 stand ich an der Spitze der Kirchenmusik in Frastanz — das sind gerade sechsunddreißig Jahre. In diesen Jahren erlebte ich manche Freuden, aber auch Leiden. Es beteiligten sich am Kirchengesange neunzig Sänger und hundertsechs Sängerinnen. Davon sind gestorben fünfzehn Sänger und elf Sängerinnen, zusammen sechsundzwanzig Sängerleute. Drei haben mir Leute entführt: Der Bub hat mir Mädeln, der Kaiser Buben und der Herrgott beiderlei genommen. Andere sprangen wieder ein; nur ich hatte die liebe Not damit, mußte wieder neue Leute heranbilden.

Die Leute für einen Gesangverein zusammenzubringen ist nicht schwer, man rührt die Werbetrommel und pasta, sie kommen gerne; schwerer aber ist die Leute mit verschiedenen Launen und geistigen Eigenschaften zusammenzuhalten. Der Vereinssinn steht bei uns im Lande für Musik und Gesang noch bei vielen nicht auf der Höhe der Zeit, wie in der Schweiz und in Tirol. Solche kommen nur, um zu entzweien und das begonnene Werk niederzureißen. Es gibt Leute, die, solange sie nichts können, recht fleißig und verträglich sind, sobald sie aber etwas können, im Vereine unausstehlich werden.

In all diesen Jahren wurden zweiundvierzig Messen von Alt- und Neumeistern ein- bis vierstimmig einstudiert, darunter vier mit Orchester, zwei für Männerchor, vier Chormessen; ferner einundsechzig Offertorien, acht *Tantum ergo,* sechs *Veni creator,* achtundfünfzig Marienlieder und sechzig Gesänge zu verschiedenem Gebrauche im Jahre hindurch. Jede Messe enthält sechs Gesangstücke: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei.* Das sind zweihundertzweiundfünfzig Gesänge, dazu noch die oben angeführten anderen Gesänge. Also zusammen vierhundertfünfundvierzig kirchliche Gesänge, die Vesperpsalmen noch nicht eingerechnet. Im Weltliede wurden fünfundneunzig Nummern eingeübt und bei Gelegenheit vorgetragen. Neben dem Kirchenchore wurden durch dreißig Jahre alljährlich vierundzwanzig bis dreißig größere Schulknaben an den Werktagen im Kirchengesange verwendet. Diese mußten auch gelehrt werden. Ende der neunziger Jahre fing ich an, Schüler im Violinspiel zu unterrichten. In drei Abteilungen nacheinander gab ich zwanzig Knaben eine Grundlage im Violinspiel, daß sie mit fleißiger Übung für ein Orchester befähigt erschienen. Mein Sohn Otto, ein Freund und Kenner der Musik, gründete mit diesen Jungen zunächst ein Hausorchester für Violinen, Flöte und Klavier und bald nachher ein Orchester *in pleno* mit Saiten-, Holz- und Blechinstrumenten für kirchlichen, noch später auch für weltlichen Gebrauch.

Als wir das erste Mal die gut eingeübte Antoniusmesse von Zangl mit Orchester- und Orgelbegleitung aufführten, traf es zu, daß noch, als ich von der Orgel herunterkam, ein altes Weiblein auf dem Kirchplatze stand, mich freundlich grüßte und sagte: „Herr Lehrer! hüt händer of der Argla dächt merkwürdig schö dua, bim zweite Liad *(Gloria)*

han i's Mäßbüachli zua dua und glosat. As ischt m'r grad dur a Rugga uffi g'fahra, häd m'r aber ned weh dua. So ettas ischt no nia doa g'se. Ma goaht lieber i d' Kircha."

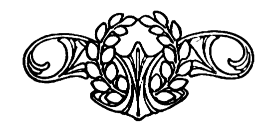
Das Orchester trat auf der Orgel alljährlich in der Kirche an hohen Festtagen und sonst noch öfters auf und befriedigte die andächtig Versammelten aufs beste. Daß der Kirchen- und Knabenchor, sowie das Orchester, die Gesangschule in so vielen Jahren eine Masse von Proben erforderte, begreift wohl jedermann. Ja, die Proben gehen in die Tausende; ich sage nicht zu viel, wenn ich approximativ die Zahl 6000 angebe. Rechne ich noch die Stunden der Aufführungen in Kirche und anderswo dazu, so leuchtet jedem ein, daß ich mit meinem Orgelgehalt pro Stunde erschrecklich wenig verdient habe. Sängerausflüge fanden statt: nach Konstanz, Bregenz (1887), Dornbirn (Gütle), Götzis, Röthis, Rankweil, Übersaxen, Schaan (zweimal), Vaduz (mehrmals), Göfis, Satteins, Schlins, Bludesch, Thüringen, Nenzing, Nüziders (Bad), Bludenz (Halde), St. Anton, Schruns, Bürs, Brand, Gurtis, Amerlügen, Maria Grün. Als Dirigenten wirkten in den Jahren: Isidor Birchler, Ferdinand Widerin, Otto Konzett, Bertsch Jos., Allgäuer Wilh., Lehrer, Gaßner Arnold und Ign. Konzett.

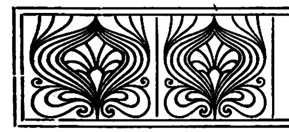
Es bleibt mir lebenslänglich ein Rätsel, wie es kam, daß die neureparierte Prachtorgel in der heiligen Nacht 1911 bis zum Schlusse prächtig funktionierte und anderntags, am heiligen Tag, als wir eine Orchestermesse aufführten, das untere Manual total versagte. Von selbst ist das nicht gekommen. Geisterspuk war's auch nicht.

Am 31. Dezember (Sonntag) sang der dortmals bestehende Chor die letzte Messe. Ich legte mein Amt nieder und lud die Sängerleute und Orchestermitglieder zum Abschiede in das Gasthaus zum „Sternen" ein, wobei ich ihnen einen Trunk und ein frugales Essen verabreichen ließ. Dagegen ehrten mich diese lieben Leute mit der Überreichung einer schön gefaßten, geschmackvoll ausgestatteten „Ehrenurkunde", was mich königlich freute. Zu dieser Freude kam am Neujahrstage die zweite: „Der Herr Pfarrer dankte mir nach der Predigt vor der ganzen Kirchengemeinde in schönen Worten für meine Leistungen in der Kirchenmusik. Gott lohne mich dafür". Mit diesen Worten schloß er. Das war Balsam auf früher geschlagene Wunden von böswilligen Zungen.

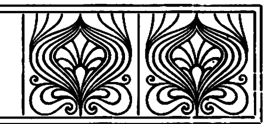
Mein Nachfolger Wilhelm Allgäuer, Lehrer, konnte seinen Orgeldienst unter günstigeren Verhältnissen antreten als ich es tun konnte. Der Boden war schon geebnet: Erhöhter Orgelgehalt, eine schöne, akustische Kirche, eine Prachtorgel, elektrisches Licht auf dem Chorraum und in den Aufgängen, besseres Gesangsmaterial von der Schule her, da der Gesang schon lange nach Noten erteilt, der Sinn für Kirchenmusik geweckt und das Stimmaterial bedeutend verbessert wurde. Das alles hatte ich bei meinem Antritte nicht. Ich orgelte und sang die Ämter für Verstorbene per Amt um den Gerichtsdienerlohn von 17½ Kreuzer noch weit ins 20. Jahrhundert hinein, erst in den drei letzten Jahren meiner Wirksamkeit erhielt ich mehr. Zur Zeit des Kirchenbaues mußte ich durch zwei Jahre in einer kalten Bretterhütte meinen Dienst machen usw. Ich gönne meinem Nachfolger all das Gute und Bequeme, dessen er sich heute und in Zukunft erfreuen kann. Zu Klagen kann er unmöglich Anlaß finden, er ist in Eiderdunen gebettet.

Aus vorstehenden Zeilen mögen alle jene Leser, die die Arbeit des Organisten zu gering und kleinlich einzuschätzen gewohnt sind, ersehen, daß dem nicht so ist, wie sie bisher meinten.





Besprechungen



I. Vatikanische Choralbücher

Im Februarheft 1913 der *Musica sacra* (S. 45) hat die Redaktion geschrieben: „Und so werden denn in nächster Zeit die aus dem soeben erschienenen Antiphonale ausgezogenen ‚Vesperalien' und ‚Psalterien' mit ihren Orgelbegleitungen auf dem kirchenmusikalischen Markt in den verschiedensten Gestalten und Formen erscheinen." Dieser Zeitpunkt ist nun gekommen und die einzelnen von Rom privilegierten Firmen legen bereits ihre ersten Erzeugnisse vor.

Die Weltfirma Fr. Pustet in Regensburg hat zuerst einen genauen Auszug aus dem Antiphonale hergestellt unter dem Titel *„Vesperale Romanum". Editio Ratisbonensis juxta Vaticanam.* Ungeb. 4 ℳ 80 ₰, geb. 6 ℳ 80 ₰. Zwei Dinge sind es, die bei dieser Ausgabe sofort sympathisch in die Augen springen: ein klarer, sorgfältiger und sauberer Druck mit prächtigen Typen und ein überaus handliches Format, Momente, die das Buch als eine erstklassige typographische Leistung erscheinen lassen und es auch für die Kirchenchöre als ungemein praktisch empfehlen. Das Vesperale enthält alles, was Dom-, Kathedral- und Klosterkirchen benötigen, bietet also ein für alle Verhältnisse ausreichendes Buch. Für jene Kirchenchöre aber, welche das große Pensum der Domkirchen etc. in bezug auf Vespern nicht zu bewältigen haben, hat die Firma Pustet aus dem eben genannten Vesperale einen Auszug hergestellt unter dem Titel *„Epitome e Vesperalis Romani Editione Ratisbonensi"* (ungeb. 3 ℳ, geb. 4 ℳ 80 ₰), der für die meisten unserer Pfarrkirchenchöre vollständig ausreichen dürfte. Da er dasselbe Format und dieselben Typen aufweist wie das Vesperale selbst, teilt er auch die Vorzüge desselben. Doch das Antiphonale kann bereits auf eine weitere Generation blicken: als jüngstes Enkelkind liegt nämlich seit einigen Tagen ein *„Vesperale parvum"* (ungeb. 1 ℳ 20 ₰, geb. 1 ℳ 80 ₰) vor, das der Verlag in dem Bestreben, auch den kleinsten Chören entgegenzukommen, hergestellt hat. Dasselbe enthält die höchsten Feste, einige Sonntage, die Sonntagsvesper und das Kompletorium. Auch hier sind Typen und Format die gleichen wie bei den anderen Büchern; der billige Preis wird für viele Chöre zur Anschaffung dieses Büchleins maßgebend sein. Da diese Bücher einen diplomatisch genauen Abdruck der Originalausgabe des Antiphonale und keine „Bearbeitungen" darstellen, so läßt sich in dieser Beziehung weder zu ihrem Lobe noch zu ihrem Tadel etwas sagen. Als Bearbeitung stellt sich dagegen das sog. Psalterium der gleichen Firma dar, welches unter dem Titel *„Psalmi Vesperarum et Completorii pro omnibus Dominicis et Festis duplicibus ac pro Officio Defunctorum juxta editionem typicam Vaticanam in quibus concordantiae verborum et melodiae in clausulis (mediationibus et terminationibus) diligenter providit Maximilianus Springer* (ungeb. 1 ℳ 20 ₰, geb. 1 ℳ 80 ₰). Der etwas lange Titel besagt, daß Professor Springer nach der Praxis der Benediktiner von Solesmes ein ungemein schönes Psalterium hergestellt hat, wie wir es bisher bei den Pustetschen Ausgaben der Medizäa schon gewohnt waren: also Textverteilung und Unterlage für jeden einzelnen Psalmvers mit Genauigkeit und Übersichtlichkeit, so daß für größere Kommunitäten nach einiger Übung eine unbedingte Einheitlichkeit im Vortrag der Psalmen erreicht werden muß. Wie schon der Titel bemerkt, enthält das Büchlein die Psalmen nur für die Sonntage und Duplexfeste, sowie das Totenoffizium, schließt sich also so ziemlich an die Pustetsche Ausgabe des *Epitome* an, d. h. es reicht für die weitgehendsten Bedürfnisse unserer meisten Kirchenchöre; Klosterchöre haben ohnehin ihre eigene, langjährige Praxis und Erfahrung. Für recht praktisch halte ich den beigegebenen „Anhang" mit den verschiedenen *Benedicamus Domino,* ℣℣., ℟℟. etc. und besonders mit den Marianischen Antiphonen *„in cantu simplici"*, die die Vatikanische Originalausgabe leider weggelassen hat. Druck und Ausstattung dürfen als vorbildlich gelten, nur würde der „praktische Chorregent" für die sechs Psalmen auch sechs Bändchen zum Aufschlagen brauchen. Wir werden übrigens nach Erscheinen der anderen, von der Firma bereits angekündigten modernen Psalterienausgaben nochmals darauf zurückkommen.

An Orgelbegleitungen zum Vesperale liegt vor der Hand nur vor das *„Organum comitans ad Vesperas et Completorium de Dominica"* von Dr. Mathias, das die Firma Pustet in einem Faszikel zu 80 ₰ ausgibt. Daß gleich am Anfang das *„Deus in adjutorium"* fehlt, wird von dem Benutzer unangenehm empfunden werden. Bei dieser Gelegenheit mögen auch des gleichen Autors Fortsetzungen in der Orgelbegleitung zum *Graduale Vaticanum* angeführt sein. Die erste betitelt sich: *Organum comitans ad Proprium de Tempore a Septuagesima usque ad Feriam VI. post Octavam Ascensionis* (ungeb. 6 ℳ, geb. 7 ℳ 50 ₰) und die zweite: *Organum comitans ad Proprium de Tempore a Vigilia Pentecostes usque ad Dominicam ultimam post Pentecosten* (ungeb. 3 ℳ 80 ₰, geb. 5 ℳ 30 ₰). Wir haben schon früher auf diese Begleitung hingewiesen und es wird sich nach Abschluß des ganzen Werkes wohl noch einmal Gelegenheit hiefür geben.

Die rührige Firma L. Schwann in Düsseldorf hat bis jetzt folgende Vesperbücher auf den Markt gebracht: *Vesperale seu Liber Antiphonarius pro Vesperis et Completorio. Ad exemplar Antiphonalis Sacrosanctae Romanae Ecclesiae concinnatus.* (Editio Schwann F_1, geb. 7 ℳ 50 ₰.) Ein sehr schönes Buch in der äußeren Erscheinung — sowohl in bezug auf Notentypen als auch Papier; nur die Notenlinien sind schon etwas abgenützt und weisen oft bedeutende Lücken auf — von allen den-

jenigen freudigst begrüßt, welche diese etwas großen Schwannschen Ausgaben lieb gewonnen haben. Das Buch bietet alles, was Dom-, Kollegiat- und Klosterkirchen zu singen haben und ist ein genauer Abdruck der Originalausgabe. Der Preis ist für den stattlichen Band und die splendide Ausstattung sicherlich nicht zu hoch. Als eine Bearbeitung stellt sich dar: Römisches Vesperbuch enthaltend Vesper und Komplet für die Sonn- und Festtage. Auszug aus der Vatikanischen Ausgabe des Antiphonale mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. (Ausgabe Schwann C_1, geb. 4 ℳ 80 ₰.) In diesem Titel sind schon die Ziele des Herausgebers, Joseph Prill, angegeben, die er voll und ganz erreicht hat, wie eine Durchsicht des schönen Buches beweist. (Meines Erachtens hat der Herausgeber des Guten vielleicht sogar etwas zuviel getan — obwohl man natürlich in diesen Dingen sehr wohl zweierlei Ansicht sein kann, indem der eine als besonders begrüßenswert hält, was der andere für überflüssig ansieht —; so z. B. die Übersetzung der Psalmen, der Kapitel usw.; dafür hätte dann ein etwas größerer Notensatz geboten werden können, eine Zwischenstufe zwischen den großen schönen Typen des Vesperale und denen des Vesperbuches.) Für diejenigen Chöre, in denen seltener die Vesper oder Komplet gesungen wird, hat die Firma eine noch mehr zusammenfassende hübsche Ausgabe hergestellt: „Kleines Vesperbuch oder Vesper und Komplet für die Sonntage und höchsten Festtage in moderner Notenschrift mit deutscher Übersetzung" (Ausgabe Schwann O_3, geb. 1 ℳ 60 ₰), dessen Einrichtung im einzelnen jener der größeren Ausgaben entspricht. Die in den einzelnen Büchern nicht mit Noten versehenen Psalmen hat dann der Concentor der Kathedralkirche in Münster, H. Könings, in einem eigenen Büchlein tadellos zusammengefaßt und ausgesetzt unter dem Titel *„Psalmi Vespertini et Completorium"* (Editio Schwann C_7; mit Werktagspsalmen geb. 2 ℳ 50 ₰, ohne Werktagspsalmen 2 ℳ 25 ₰), ähnlich dem Springerschen Psalterium.

Die Firma Desclée & Co., Rom und Tournai, ediert: *„Liber Usualis Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. cl."* (Nro. 750; 3,00 Fr). Das gefällige und mit äußerster Akribie von den Benediktinern von Solesmes ausgearbeitete Buch bildet ein Seitenstück zu dem *Liber Usualis Missae* derselben Firma (Nr. 701) und enthält außer der vollständig in Text und Choralnoten ausgesetzten Vesper noch eine Reihe von Zutaten (so z. B. von S. 1*—98*: *Varii Cantus usitati ad Processionem et Benedictionem Ss. Sacramenti, Variae preces pro diversis temporibus* etc.); am Schluß sind die *„Vespertini Psalmi per Tonos distributi"* mit fetten Buchstaben (aber nicht nach Art der oben angeführten Psalterien für jeden einzelnen Psalmvers nach Noten unterlegt) beigegeben. Die Ausgabe ist ferner mit den bekannten rhythmischen Zeichen der Benediktiner von Solesmes versehen und bildet bei ihrer hübschen Ausstattung und ihrem billigen Preise eine willkommene Bereicherung der Choralliteratur.

Die Firma Styria-Graz legt ein Büchlein vor, das den Titel trägt: *Ordinarium Vespertinum cum Vesperis Dominicae per annum* und von Michael Distler herausgegeben ist (Preis 1 ℳ). Dasselbe enthält die Sonntagsvesper, die einzelnen Schemata für die Psalmtöne, Kapitel, Versikel, Orationen, die *Benedicamus Domino*, die feierlichen acht Tonus für das Magnifikat und die Marianischen Antiphonen. Das Büchlein ist recht hübsch zusammengestellt und auch ausgestattet, aber über den eigentlichen praktischen Zweck, den der Verfasser damit verfolgt, hat Referent keine rechte Klarheit gewinnen können.

Das sind die Ausgaben, in denen das Vesperale einstweilen erschienen ist und die hinreichen, um die Einführung der *Editio Vaticana* weiterhin zu bewerkstelligen; andere praktische Editionen werden nach den Anzeigen zu schließen von den einzelnen Firmen noch ausgegeben werden. Darum möchte Referent den Rat, den er im oben zitierten Februarheft der *Musica sacra* (1913, S. 45) gegeben, hier wiederholen: „Wer klug ist, wird sich nicht alsogleich auf die erschienenen Ausgaben zum Kaufe stürzen, sondern prüfend und wägend abwarten, um diejenige Ausgabe anzuschaffen, welche für seine Verhältnisse, für seinen Chor die beste und praktischste ist." —

II. Kompositionen

1. Messen und Requiem

Refice, L., Op. 6. *Missa Dominicalis IIa. tribus vocibus inaequalibus organo comitante.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Der junge, feurige Kapellmeister von S. Maria Maggiore in Rom versteht auch einen feurigen Satz zu schreiben, wie er schon in seiner *Missa Dominicalis I* bewiesen hat. Trotzdem wird die vorliegende Messe bei uns in Deutschland wegen ihrer spezifisch italienischen Stimmenbesetzung (Cantus, Tenor und Baß) kaum in breitere Kreise dringen, obwohl sie es verdiente.

Wiltberger, Aug., Op. 145. *Missa in hon. Sancti Matthaei.* 5st. ohne *Credo.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Ein praktisches Opus. Ein einstimmiger Kinderchor vereinigt sich mit einem vierstimmigen Männerchor und gibt demselben ein frisches und leuchtendes Kolorit. Viele Chöre werden diese Besetzung dankbar begrüßen, zumal die Komposition nur mäßige Ansprüche stellt.

Hegmann, K., Op. 31. Vollständiges *Requiem* mit *Libera* für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Für die einfachsten Verhältnisse.

Sztarko, J., Op. 1. *Missa pro defunctis ad unam vocem cum organo.* **Caunae, C. Rutski, Varsaviae, Gebethner & Wolf.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Ein leichtes Opus 1 mit allen Licht- und Schattenseiten.

Mitterer, Ign., Op. 180. *Missa pro defunctis cum Libera ad duas voces (Tenorem et Bassum) concinente Organo.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 40 ₰.

Wer Mitterers prächtige Namen-Jesu-Messe für zwei Männerstimmen mit Orgel kennt, der kennt auch bereits dieses Requiem, das ein getreues Abbild derselben darstellt — natürlich mit den für eine Totenmesse von selbst gebotenen Modifikationen. Ich zweifle nicht, daß es bei unseren Männerchören die gleiche Verbreitung finden wird wie die Messe.

Perosi, L. *Messa funebre a 3 voci dispari.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 3 Lire.

Das Requiem ist für Sopran, Tenor und Baß ohne Orgel in fast ärmlicher Bescheidenheit geschrieben.

Goller, V., Op. 27. Leichtes Requiem für Sopran, Alt (Tenor ad lib.) und Baß (auch ein- oder zweistimmig mit Orgel ausführbar) und zwei Trompeten und zwei Posaunen ad lib. 2. Aufl. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 20 ₰, Bläserstimmen 90 ₰.

Der Komponist hat, wie aus dem Titel hervorgeht, ein ganz einfaches Requiem für verschiedene Besetzungsart schreiben wollen. Daß er sich dadurch eine große Beschränkung auferlegt hat und sich nicht wie in seinen anderen Werken als der von melodischem und harmonischem Reichtum überfließende Komponist zeigen konnte, ist einleuchtend; aber trotzdem wirkt das Opus gut — besonders mit der erst nachträglich hinzugekommenen Bläserbegleitung — und wird bescheidenen und auch besseren Chören eine willkommene Gabe sein.

Griesbacher, P., Op. 131. *Missa pro defunctis IV voc. inaequalibus concinenda comitante organo ad lib.* Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

— — Op. 150 b. *Missa de Requiem,* Totenmesse für eine Singstimme mit Orgel. Part. 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 25 ₰. **Regensburg, A. Coppenrath.**

Bei den vielen leichten und seichten Requiemsmessen, die die kirchenmusikalische Literatur aufweist, ist ein so schön deklamiertes, feierliches Requiem mit klarer und edler Thematik wie das vorliegende für 4st. gem. Chor ein wahres Labsal. Dabei ist dasselbe gar nicht einmal besonders schwer und auch Graduale, Traktus, *Dies irae* und das eindrucksvolle *Libera* wickeln sich verhältnismäßig rasch ab. Das gleiche gilt *mutatis mutandis* von dem einstimmigen Requiem mit Orgel, das des Autors *„Repertorium chorale“* entnommen ist.

2. Litaneien

Sinzig, P. Petrus O. F. M., Op. 36. *Litaniae Ss. Cordis Jesu ad 3 voces aequales organo vel harmonio comitante.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Die Herz-Jesu-Litanei mit ihren ausgedehnten Anrufungen ist für die Komposition nicht besonders dankbar; werden die Anrufungen nicht in melodischer Kantilene oder gleich im Falsobordonestil behandelt, so besteht für die Sänger die Gefahr des Hackens. Wenn ein Chorregent diese Klippen mit seinem Chor zu vermeiden vermag, wird er in vorliegender Litanei, die in erster Linie für Frauenchöre in Betracht kommt, ein dankbares Opus finden.

Poll, Jos., Op. 26. *Litaniae de St. Joseph ad 4 voces aequales.* **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Leichter, gefälliger Satz in frisch bewegtem Stil.

Schulte, J., Op. 6. *Litaniae lauretanae* für 4st. Frauenchor mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Wegen des beschränkten Umfangs der Frauenstimmen erwächst dem Komponisten keine geringe Schwierigkeit in der Disposition seines Opus. Domkapellmeister Schulte hat diese Schwierigkeit im großen und ganzen gut überwunden durch abwechslungsweise Beschäftigung der Singstimmen, Unisonoführung usw., jedenfalls strengt er den ersten Sopran nicht an, wenn es sich auch nicht ganz vermeiden läßt, daß er den Alt mitunter etwas tief führt. Bei der geringen Zahl von Litaneien in dieser Besetzung wird die vorliegende bei ihrer prägnanten Kürze ihren Weg besonders in die Klöster nehmen.

Bonvin, L. S. J., Op. 99. *Litaniae Lauretanae B. M. V. Alto, Tenore, Basso I et II organo comitante, concinendae.* **Bilbao, Mar y Cia.** Preis 1 ℳ 40 ₰.

Die klangvolle Litanei, die teilweise in falsobordoneartigen Sätzen gehalten ist, wickelt sich rasch ab, da sie immer drei Anrufungen zusammenfaßt. Der fruchtbare Komponist hat in dieser seltenen Besetzung offenbar für bestimmte Verhältnisse geschrieben.

Surzyński, Dr. Jos., Op. 29. *Litaniae Lauretanae 4 vocibus imparibus concinendae organo comitante.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eine mittelschwere Komposition in thematischer Arbeit; der Autor nimmt immer drei Anrufungen zusammen und gibt das *Ora pro nobis* in Choralmelodie.

Wiltberger, Aug., Op. 147. *Litaniae Lauretanae.* Ausgabe A für 4st. gem. Chor, Ausgabe B für Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Ebenfalls eine mittelschwere Komposition, der infolge ihrer reichen Abwechslung und melodiösen Frische eine gute Wirkung sicher sein dürfte. Vom Sopran verlangt der Autor, speziell in der Ausgabe für gemischten Chor, wiederholt das hohe *g*.

Gruber, Jos., Op. 118. *Litaniae ad 7 voces comitante Organo.* **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 2 *M*, Stimmen à 50 *Pf*.

Es ist nicht der bekannte sangesfrohe und melodienreiche Grubersche Stil, der aus diesem Opus spricht, sondern ein ernsterer und mehr lapidarer Stil, ein Gegenstück zu Boslets Messe, die in gleicher Besetzung (Sopran I und II, Alt, Tenor I und II, Baß I und II) mit Orgel im gleichen Verlage vor nicht allzulanger Zeit erschienen ist. Die Teilung in Ober- und Unterstimmen mit Orgel wird sich gut machen und der Litanei bei festlichen Gelegenheiten ihren Platz anweisen.

3. Offertorien, Motetten etc.

Wiltberger, Aug., Op. 144. Offertorien für 2st. Männerchor mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur à 25 *Pf*, von 10 Exemplaren ab je 15 *Pf*.

Eine ungemein praktische Sammlung, die vielen Verhältnissen entgegenkommt und nicht genug empfohlen werden kann. Musikalisch steht sie trotz ihrer Tendenz leichte Gesänge zu bieten auf sehr respektabler Höhe; das ist der melodiösen Kantilene und der meist thematischen Arbeit zu danken. Bis jetzt sind für die höchsten Feste des Kirchenjahres 21 Nummern erschienen; der verehrte Komponist möge nun das Begonnene zu einer Offertoriensammlung für das ganze Kirchenjahr ausbauen und der Verlag zur Massenabnahme einen recht billigen Preis machen. Wenn wir zum Schluß noch einen Wunsch aussprechen sollen, so ist es der, daß sich der Komponist in dem Bestreben, in die Orgelbegleitung zu legen, was an Glanz den zwei Singstimmen fehlt, nicht zu allzu großen Ansprüchen an den Organisten verleiten lasse.

Witt-Haberl-Griesbacher, Op. 15. Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr. I.—III. Bd. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 16 *M* 50 *Pf*, Stimmen 26 *M* 10 *Pf*.

Schon wiederholt wurde auf diese vollständigste und bedeutendste Offertoriensammlung, die wir für *a cappella*-Gesang besitzen, hingewiesen (vgl. *Musica sacra* 1911, S. 94; 1912, S. 212). Wenn wir es hier nochmals tun, so geschieht es deswegen, weil ein großer Teil unserer Kirchenmusiker gar nicht weiß, welch kostbare Schätze in dieser Sammlung niedergelegt sind. Es wird so oft die Anfrage gestellt: „Welche Gesänge, Motetten usw. sollen wir bei unserer Cäcilienvereinsversammlung, bei der und der Aufführung singen? Wir finden nichts Passendes und Wertvolles.“ Ein Blick in die obige Sammlung wird überzeugen, daß sich hier genug Material für jeden Chor findet, Schwieriges und Leichtes, Altes und Neues. Darum seien unsere Chöre nochmals nachdrücklichst auf die Sammlung aufmerksam gemacht.

Sursum Corda. *Fascicolo I.* **Roma, Fr. Pustet.** Preis 2 L. 50 Cents.

Es muß als ein äußerst glücklicher Gedanke bezeichnet werden, den hier der verdiente P. De Santi realisiert hat: Die Herausgabe einer Sammlung von Kompositionen für Männerchor in einzelnen Faszikeln. Das vorliegende Heft mit fünf Nummern, das ein markiges *„Oremus pro Pontifice“* von L. Refice eröffnet, macht einen guten Anfang. Kirchenmusikschulen z. B. werden bei dem Mangel an brauchbaren derartigen Publikationen dankbar dafür sein; allerdings müßte darauf gesehen werden, daß nur musikalisch wertvolles Material publiziert würde und daß der Preis ein mäßiger wäre — höchstens 1 *M* pro Heft. Wir wünschen der Herausgeberin, der Kirchenmusikschule in Rom, eine rasche und glückliche Fortsetzung.

Nekes, Fr. *Jubilemus Deo!* 35 Originalkompositionen für Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 3 *M*, Stimmen à 60 *Pf*.

Die Sammlung ist eine Festgabe zum 25jährigen Jubiläum des reichverdienten Diözesanpräses der Erzdiözese Köln, Domkapitulars Mons. Carl Cohen; ihr Inhalt wurde nur von Komponisten der Erzdiözese bestritten. Es ist erklärlich, daß bei einer solchen Gelegenheit die dargebotenen Nummern nicht alle gleichartig sein können, da ja neben vielen gutklingenden Namen eine Reihe von noch unbekannten und erst am Anfange ihres Schaffens stehender Autoren vertreten ist. Stilistisch bringt das Heft Stücke im freien und strengen Satz, letztere in der Überzahl, wie es sich ja im Rheinland und speziell im Kölner Dom, der in vorbildlicher Weise in erster Linie die alten Meister pflegt, von selbst versteht. So ist denn diese Ehrengabe ein schöner Beweis, mit welcher Liebe und welchem Vertrauen die rheinischen Komponisten an ihrem Führer im Cäcilienverein hängen.

Cohen, C., Op. 19. *Hymni eucharistici.* Ausgabe A für 4- und 5st. gem. Chor, Ausgabe B für 4st. Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 *M* 50 *Pf*, Stimmen à 10 *Pf*.

Die sechs gut klingenden Nummern sind zum Gebrauche bei theophorischen Prozessionen und Sakramentsandachten bestimmt und erhalten durch die Orgel oder einen Bläserchor ad lib. ein feierliches Gepräge.

Kagerer, Ch. L., Op. 8a. *Ecce sacerdos magnus* für 4st. gem. Chor mit Orgel. — Op. 8b für 6–8st. gem. Chor mit Orgel. Partitur 1 *M*, Stimmen à 8 *Pf*.

— — Op. 12. Sechs *Pange lingua* für 4st. gem. Chor mit und ohne Orgelbegleitung. Partitur 1 *M* 80 *Pf*, Stimmen à 20–30 *Pf*.

Dieses schwungvolle *Ecce sacerdos* hat der begabte Komponist 1911 zur Konsekration des H. H. Weihbischofs J. B. Hierl, Titularbischof von Teuchira, als Eleve der Regensburger Kirchenmusikschule geschrieben und seine Erstaufführung für 6—8st. gem. Chor im Domchor selbst noch gehört. Seitdem ist es in dieser Originalfassung eine beliebte Nummer der größeren Kirchenchöre geworden (vor kurzem

wurde es erst im Kölner Domchor bei der Diözesan-Cäcilienvereinsversammlung gesungen); für kleinere Chöre hat der Autor die Komposition auf vier Stimmen mit Orgel zusammengezogen.

Die sechs *Pange lingua* sind ein hübsches Seitenstück zu Gollers vielgesungenen *Pange lingua* des gleichen Verlags.

Faist, Dr. A., Op. 24. Beim ewigen Licht. Drei eucharistische Lieder für eine Singstimme und Orgel (Harmonium). **Graz und Wien, Styria.** Partitur 1 K 60 h.

Des Komponisten Streben geht mit den vorliegenden drei Liedern weniger dahin, musikalisch in die Tiefe zu graben als vielmehr einen innigen volkstümlichen Ton anzuschlagen und den hat er damit sicherlich getroffen.

— — Op. 15. Ave Maria für 4st. gem. Chor, Streichquintett, zwei Klarinetten und zwei Hörner oder Orgel allein. **Graz, Styria.** Partitur 1 *M*, Stimmen à 10 *Pf*.

Ein einfaches, wohlklingendes Motett, das vielfach Verwendung finden kann.

Erlemann, G., Op. 13. *Adoratio Crucis,* Karfreitags-Mysterium für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Klavierauszug 4 *M*, Chorstimmen à 40 *Pf*, Orchesterpartitur 10 *M*, Orchesterstimmen 16 *M*, Text à 10 *Pf*. Daraus einzeln: Arie „*Crux fidelis*“ in dreizehn verschiedenen Besetzungen von 1 *M* 50 *Pf* bis 2 *M*.

— — Op. 36. *Salve Mater.* Für Gesang mit Orgel 2 *M*, mit Klavier, Harmonium und Violine 3 *M*, Stimmen à 20 *Pf*. **Trier, Bantus-Verlag.**

Das Karfreitags-Mysterium bietet eine recht stimmungsvolle Musik, die der Komponist über dem ergreifenden Text der Karfreitagsliturgie in psychologisch feiner Weise aufgebaut hat. Die leichte Ausführbarkeit und die Reichhaltigkeit der Bearbeitung — speziell der Arie *Crux fidelis* — werden dem Opus im Zeichen der Konstantinfeiern beifällige Aufnahme und weite Verbreitung sichern. — Das *Salve Mater,* das der Komponist für den sechsten Internationalen Marianischen Kongreß in Trier schrieb, ist in ganz schlichtem Stile gehalten und wirkt gerade durch seine Einfachheit und Innigkeit.

Dietrich, J. H., Op. 16. „*Media vita*“ für 4—8st. gem. Chor. Partitur 1 *M* 80 *Pf*.

Der Komponist hat des berühmten Schöpfers der Sequenzen, des St. Galler Mönches Notker „Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfangen“ in einfacher aber doch wirkungsvoller Weise für 4st. gem. Chor gesetzt. Bei dem Schlußrefrain jeder Strophe „Heiliger Gott, starker Gott, erbarme dich unser“ teilt sich der gemischte Chor in einen Männer- und Frauenchor, die dann in mächtiger Steigung in den letzten Takten sich vereinigen. Für Fest- und Konzertaufführungen recht dankbar.

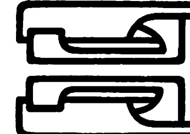
Joubert, Jos. *Les maîtres contemporains de l'orgue* (Die zeitgenössischen Meister der Orgel), Sammlung von Originalkompositionen für Orgel oder Harmonium in drei Bänden. **Paris 1911, M. Penart, B. Roudanez & Cie.** Preis per Band 12 Fr.

Dank seiner Bekanntschaft mit den hervorragendsten Orgelmeistern Frankreichs, des klassischen Landes moderner Orgelmusik, ist es dem rührigen ersten Organisten an der Kathedrale zu Luçon in der Vendée gelungen, ein Werk der Öffentlichkeit zu übergeben, das jeden strebsamen Organisten wie jeden Freund eines wahrhaft künstlerischen Harmoniumspiels aufs höchste interessieren muß. Was da in den zwei ersten Bänden von französischen, im dritten Band von ausländischen Meistern aller europäischen Nationen geboten wird, trägt so sehr den Stempel des Neuen, Originellen, aller Schablone Abholden, daß jeder Freund gesunden Fortschritts in der Kirchenmusik sein helles Entzücken daran finden wird. Für die hervorragend künstlerische Bedeutung des Werkes sprechen außer den meist rühmlichst bekannten Namen der aufgenommenen Komponisten besonders die glänzenden Widmungstitel auf den ersten Blättern der drei Bände: ein Werk, dessen Patrinage ein Ch. M. Widor, ein F. de la Tombelle, ein Alph. Mailly zu übernehmen nicht verschmähen, hat allen Anspruch darauf, ernst genommen und als eine das Interesse der Kunst wahrhaft fördernde Publikation gewertet zu werden.

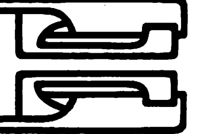
Bei aller Originalität ist der praktische Gesichtspunkt nicht vergessen worden: die Stücke setzen trotz ihrer meist sehr modernen Faktur und ihres künstlerischen Höhestandes nur eine mäßige Technik voraus. Das Pedal ist in verschwindenden Fällen obligat, meist ad lib. beigefügt; abgesehen von der Registrierung kann die Mehrzahl der Stücke von einigermaßen gewandten Spielern *prima vista* exekutiert werden. Dazu ist die Auswahl der Stücke so vorzüglich getroffen, daß dem Organisten für alle kirchlichen Festzeiten, für alle einzelnen liturgischen Akte, für alle möglichen Gelegenheiten Material zur Verfügung steht, der Harmoniumspieler aber dazu noch in allen möglichen Morgen-, Abend-, Nacht-, Gebets- und Betrachtungsstimmungen sich ergeben kann. So ist die vorliegende Sammlung in ganz hervorragendem Maße geeignet bei Spielern und Hörern neues Interesse und neue Begeisterung für religiöse und fromme Hausmusik und für gute, vernünftigem Fortschritt huldigende Kirchenmusik zu erwecken.

Göhler, Dr. G. Zwölf Gesänge zum kirchlichen Gebrauch. **Leipzig, C. Merseburger.** Preis 2 *M* 75 *Pf*, einzelne Gesänge: Stimmen-Partitur 25 und 50 *Pf*.

Dr. Göhler ist der feinsinnige Dirigent des bekannten Riedelvereins in Leipzig. Auch seine Lieder tragen den Charakter feiner Filigranarbeit, ein kunstvoller — manchmal freilich etwas künstlicher und trockener — a cappella-Satz in reich-thematischer Arbeit. Daraus ergibt sich schon, daß die nicht gerade leichten Gesänge ein treffliches Bildungsmittel für den Unterricht in Schulen, Seminaren sind, für die sie der Komponist auch geschrieben. Die deutschen Texte sind der Heiligen Schrift entnommen und für die Passionszeit zunächst für die evangelische Liturgie gedacht.



Bücher- und Musikalienmarkt



Die Zusendungen von Büchern und Musikalien an Redaktion und Verlag der Musica sacra werden in letzter Zeit so zahlreich, dass es der Redaktion bei dem besten Willen nicht mehr möglich ist alle einzelnen Werke — darunter oft ganz unbedeutende separat edierte Nummern — in rascher Reihenfolge zu besprechen. Sie zeigt daher künftig unter dieser Rubrik die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Abonnenten bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

I. Bücher

Molitor, P. G. Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungebunden 3 *M.*

Rudolz, Dr. R. Die Registrierkunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungebunden 2 *M.*

Maurice, E. *Traité de l'Accompagnement modal des Psaumes.* **Lyon, Janin Frères.**

Moissenet, *L'Enseignement du Chant Sacré, dans les Seminaires. Etude d'après SS. Pie X. et S. Thomas d'Aquin.* **Lyon, Janin Frères.**

Hamerich, Angul. *Mediaevel Musical Relics of Denmark. Translated from Danish by Margaret Williams Hamerik. With subvention of the Carlsberg Fund.* VIII und 124 Seiten mit 21 Faksimiles in Lichtdruck. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Gebunden 20 *M.*

Eisenring, Dr. G. Zur Geschichte des mehrstimmigen *Proprium Missae* bis um 1560. VII. Heft der Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schweiz) herausgegeben von Prof. P. Wagner. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 6 *M.*

Wolf, Joh. Handbuch der Notationskunde. I. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral und Mensuralnotation. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von H. Kretzschmar. Band VIII, 1). **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungebunden 10 *M.*

Lach, Robert. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. XV und 730 Seiten mit 98 Seiten Notenbeilagen. **Leipzig, C. F. Kahnt.**

Adler, Guido. Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. I. Heft: Wellesz, E., Cavalli und der Stil der Venezianischen Oper von 1640—1660; Neuhaus, M., Antonio Draghi; Kurth, E., Die Jugendopern Glucks bis Orfeo; Kazirz, A., Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs. **Leipzig, Breitkopf & Härtel; Wien, Artaria & Co.**

Felber, Dr. E.-Geiger, Dr. B. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. Studien zur Geschichte der Rezitation. Sitzungsberichte der Kgl. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. 170. Band, 7. Abhandlung (XXIII. Mitteilungen der Phonogramm-Archiv-Kommission). **Wien, in Kommission bei A. Hölder.**

Krause, E. Programm der von dem Organisten Paul Meder 1897—1909 in der St. Petrikirche zu Hamburg veranstalteten Musikaufführungen. **Leipzig, Leuckart.**

Biehle, Joh. Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers und des Redners mit einer Glockenkunde. (Die Bücher der Kirche, 2. Bd.). **Wittenberg, A. Ziemsen.** Preis 3 *M.*

Riemann, Dr. H. Katechismus der Gesangkomposition (Vokalmusik). 2., umgearbeitete Auflage. (Illustrierte Katechismen Nr. 20.) **Leipzig, Max Hesse.** Ungebunden 3 *M.*

Dauenberg, R. Katechismus der Gesangkunst. 4., umgearbeitete und vervollständigte Auflage. (Illustrierte Katechismen Nr. 7.) **Leipzig, Max Hesse.** Ungebunden 1 *M* 50 *Pf.*

Das Musikbuch. Eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und Instrumente mit erläuternden Einführungen aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Calmus, Georgy. Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit: *Télemaque,* Parodie von Le Sage, Paris 1715; *The Beggar's Opera* von Gay und Pepusch London 1728. Zum erstenmal mit der Musik neu herausgegeben, übersetzt und eingeleitet. **Berlin, Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn Antiquariat.**

Frankenstein, L. Arthur Seidl. Ein Lebensabriß. **Regensburg, G. Bosse.**

Jahresbericht der Passauer Zentral-Singschule für das XX. Schuljahr 1912/13. **Passau, Passavia.**

II. Musikalien

Aus dem Verlage von **F. E. C. Leuckart, Leipzig:**

Beethoven, L. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", bearbeitet von Kohlmann, in dreifacher Ausgabe: 1) Für gemischten Chor mit Orgel und Blechinstrumenten. 2) Für Männerchor in gleicher Besetzung. 3) Für Orgel und Blechinstrumente allein. Partitur 1 *M*, Stimmen à 20 *Pf.*

Weigl, B., Op. 4. Der 144. Psalm: „Herr, was ist der Mensch" für Männerchor unisono und Orgel. Partitur 1 *M*, Stimmen à 20 *Pf.*

Heidrich, M., Op. 22. Nr. 1: „Bereite Dich, Herz, Dein König naht". Nr. 2: „Der Herr behüte Dich" für Sopran und Orgel. Preis à 1 *M.* Nr. 3: Legende für Violincello und Orgel. Preis 1 *M* 50 *Pf.*

Grabert, M., Op. 44. Fantasie in *C*-moll für Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.
Hasse, Karl, Op. 10. Suite in *E*-moll für Orgel. Preis 4 ℳ.
Hoyer, K. Einleitung, Variationen und Fuge über den Choral „Jerusalem, Du hochgebaute Stadt“. Preis 2 ℳ 50 ₰.
Krause, P., Op. 13. Zwölf charakteristische Tonstücke für Orgel. Heft I und II. Preis à 2 ℳ.
Schmid, Jos., Op. 43. Drei charakteristische Stücke für Orgel. Preis 2 ℳ 40 ₰.
Meister, R., Op. 48. Präludien-Album. Sammlung von 150 leichten und mittelschweren Choraleinleitungen. Preis 3 ℳ.
Kothe-Hoppe. Choräle und Lieder zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste auf Gymnasien, Realschulen und Lehrerbildungsanstalten. 12. neubearbeitete Auflage.
Eyken, H. v., Op. 42. Zwei geistliche Lieder für gemischten Chor. Nr. 1: Ach, daß die Hilfe. Nr. 2: Ehespruch. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Aus dem Verlag von **C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:**

Neumann, M. Lateinische Gesänge für Männerchor zum Gebrauch in Konzert und Kirche. Op. 74,1: *In Nativitate Domini;* Op. 74,2: *In Epiphania Domini;* Op. 75: *Vexilla Regis*, Partitur à 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 bezw. 30 ₰; Op. 85: *Tantum ergo*, Partitur 40 ₰, Stimmen à 15 ₰; Op. 89: Danklied, Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.
Lubrich, Fr. jun., Op. 37. Drei romantische Tonstücke (Album für Orgelspieler, Lieferung 134). Preis 2 ℳ.

Aus dem Verlag von **Fr. Borgmeyer, Hildesheim:**

Wagner, Rud. Festmesse *„Jubilate Deo“* für Soli, gemischten Chor und Orchester oder Orgel allein. Preis 3 ℳ.
— — *Jubilate Deo*, Motett für gemischten Chor mit Orchester (oder für gemischten Chor mit oder ohne Orgel). Partitur 2 ℳ, Stimmen 1 ℳ 20 ₰.
Gronen, Th., Op. 2. Erste Messe zu Ehren des heiligen Joseph für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.
Bömer, V., Op. 15. *Missa in hon. S. Josephi* für 4st. Männerchor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.
Beringer, G., Op. 25. Hymne. Ein Bitt- und Lobgesang nach Worten der Heiligen Schrift für 4st. Männerchor mit Orgel ad lib.

Aus dem Verlag von **M. Capra, Turin:**

Palestrina-Pagella, Op. 96. *Missa Papae Marcelli* für 4st. Männerchor. Part. 3 ℳ, Stimmen à 25 ₰.
Ghedini, F. *Sei pezzi per Armonio.* Preis 2 Lire.
Visonà, G., Op. 31. *Il trionfo della Chiesa. Inno delle Feste Constantiniane a 3 voci dispari (Ms. T. B.) accompag. d'armonio ad lib.* Partitur 1 ℳ 30 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Aus dem Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Müller, Joh., Op. 14a. Zwölf Muttergotteslieder für 4st. Männerchor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.
Franssen, E., Op. 57. *Missa „Hic vir despiciens mundum“ in hon. S. Rochi Conf.*, 2st. mit Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Aus dem Verlag von **Herder, Freiburg:**

Schweitzer, Joh., Op. 26. Kindheit-Jesu-Messe für Sopran und Alt (Baß und Tenor ad lib.) mit Orgel. 9. Auflage. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.
— — Op. 18. Messe zu Ehren des heiligen Johannes des Täufers für 4st. gem. Chor mit Orchester oder Orgel allein. 8. Auflage.

Aus dem Verlag von **Kothes Erben, Leobschütz:**

Meuerer, G., Op. 79. 49 kleine Präludien für Orgel oder Harmonium für den kirchlichen oder außerkirchlichen Gebrauch. Heft I und II à 1 ℳ 25 ₰.

Aus dem Verlag von **C. L. v. Langenhuysten, Amsterdam:**

Loots, Ph., Op. 60. *Missa in hon. S. Caeciliae*, 2st. mit Orgel. Preis 1 Fr. 80 Cent.

Aus dem Verlag von **W. Hansen, Kopenhagen:**

Washington, Magnus, Op. 7. Fulgenes Sommersang für 3st. Frauenchor mit Orchester.

Aus dem Verlag von **Janin Frères, Lyon:**

Brun, F. *8 Faux-Bourdons Grégoriens pour le Magnificat* für drei gleiche oder vier gemischte Stimmen mit Orgel oder Harmonium.

Aus dem Verlag von **Bertarelli & Co., Mailand:**

Volpe, Ed. *Cantate Domino canticum novum. Periodico mensile di Musica Sacra Annata III.* (1910—1911). Preis 4 L. 50 Cts.

Aus dem Verlage von **van Rossum, Utrecht** (Fr. Pustet, Regensburg):

Schaik, v. Zwei kleine Kantaten für eine Priesterfeier auf Worte der Heiligen Schrift. Ausgabe I: für vier Männer- oder gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung, Partitur 2 ℳ 10 ₰, vier Stimmen 70 ₰. Ausgabe II: für drei Männer- oder gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, drei Stimmen 50 ₰.

Aus dem Verlag von **Fr. Pustet & Co., Cincinnati:**

Tappert, H. *Regina Coeli* für vier Männerstimmen. Preis 10 Cents.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**





MUSICA SACRA

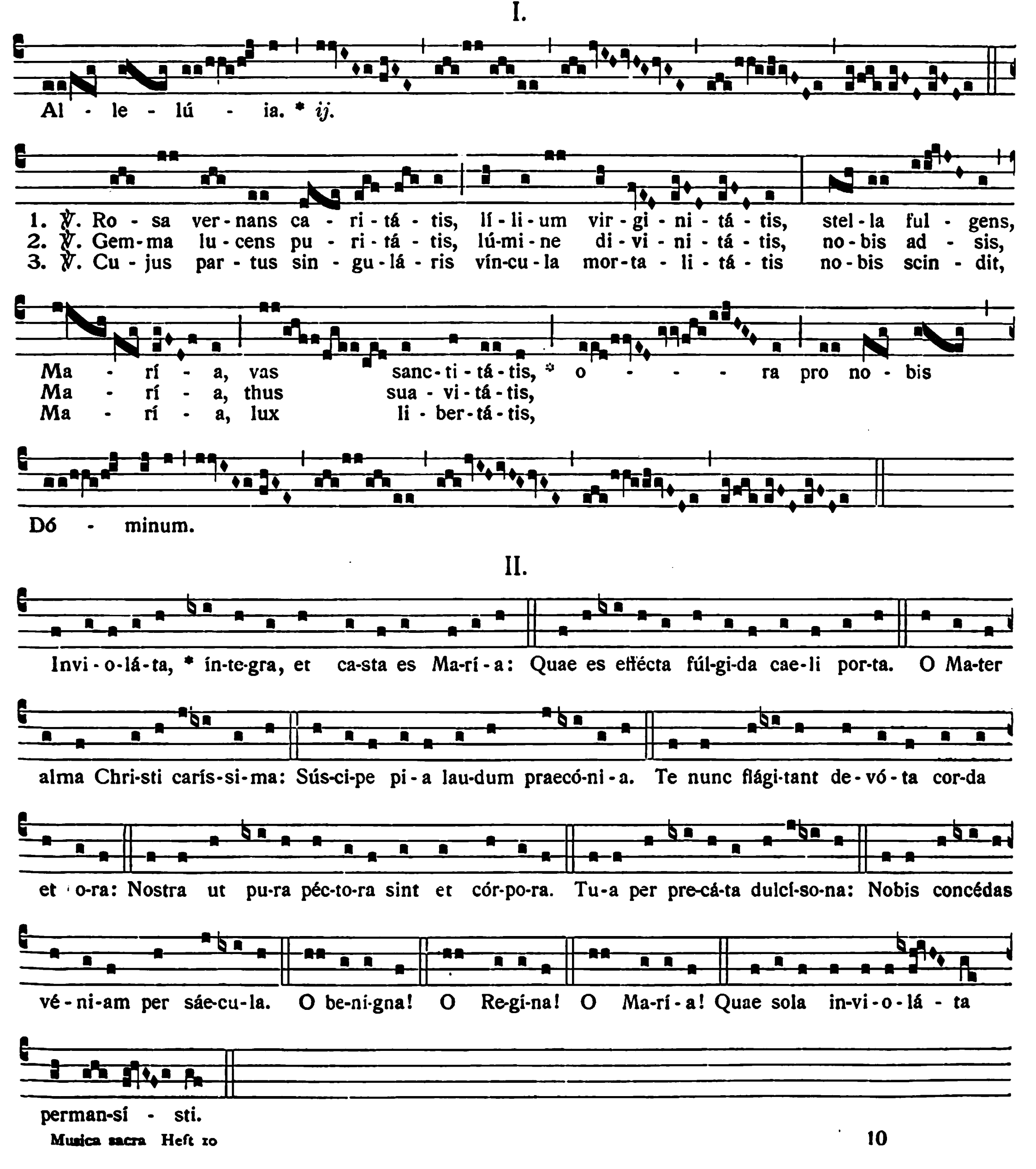
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∴ 1913 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

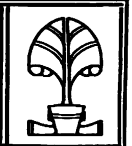
10. Heft Oktober

Der Rosenkranzkönigin





Die Kirchenmusik nach dem Caeremoniale Episcoporum



Von Dr. Otto Drinkwelder-Freiburg (Schweiz)

Unter den liturgischen Büchern enthält über die Kirchenmusik die meisten Bestimmungen das *Caeremoniale Episcoporum* (= *C*) — abgesehen natürlich von den liturgischen Gesangbüchern selbst. Es genügt aber für die heutige Praxis nicht, einfach aus dem *C* einige Sätze herauszuheben und sie dann als allgemein verpflichtende Vorschriften hinzustellen. Denn abgesehen davon, daß das *C* nach einer sehr begründeten Ansicht nur Kirchen mit pontifikalem Gottesdienst als eigentliches Gesetz verpflichtet und für die kleineren Kirchen mehr die Bedeutung einer Direktive hat, sind auch zum richtigen Verständnis der im *C* enthaltenen Vorschriften jene Voraussetzungen wesentlich, welche bei der Redaktion des *C* die Grundlage bildeten. Nun wurde es aber mit Benützung älterer Vorlagen von Klemens VIII. zum ersten Male im Jahre 1600 herausgegeben, von Innozenz X. (5. Juli 1650) revidiert, von Benedikt XIII. (7. März 1727) umgearbeitet. Die Zusätze Benedikts XIV. (15. Mai 1741) und die Textrevision unter Leo XIII. brachten in den kirchenmusikalischen Bestimmungen keine wesentlichen Änderungen mehr.

Es ist also der damalige Stand der Kirchenmusik, besonders in Rom, zu berücksichtigen, um das *C* recht würdigen zu können. Seine kirchenmusikalischen Bestimmungen betreffen teils das Orgelspiel, teils die Gesänge bei liturgischen Funktionen.

Soweit es sich beim Orgelspiel um selbständige Präludien handelt, finden die Bestimmungen des *C* auch auf die heutigen Verhältnisse Anwendung. Die Änderungen im Orgelspiele seit jener Zeit sind musikalischer Natur und fallen daher nicht unter zeremonielle Bestimmungen. Anders jedoch verhält es sich, wo die Verbindung von Gesang und Orgelspiel in Betracht kommt. Hier hat die Ritenkongregation neuestens selbst zugegeben, daß das *C* nirgends eine Begleitung des Chorals im heutigen Sinne voraussetze (Allgemeines Dekret Nr. 4265 vom 11. Mai 1911). Wo also im *C* von einer Verbindung des Orgelspieles mit Text die Rede ist, handelt es sich entweder um eine schlichte Rezitation des Textes oder um Mitwirkung der Orgel beim mehrstimmigen Gesange.

Die Rezitation — das wechselweise Singen und Orgelspielen, das Abspielen eines Gesangstückes durch die Orgel, das Ersetzen *(suppleri)* des Gesanges durch Orgelspiel, wie es oft bezeichnet wird — ist nicht notwendig ein Singen auf einem Tone, um den sich das Orgelspiel wie um einen Orgelpunkt bewegt, sondern einfach ein Sprechen des Textes während des gleichzeitigen Orgelspieles, welches aber selbständig ist und durchaus keine nähere Beziehung zum Sprechtone haben muß. Daher wird in Entscheidungen auch darauf aufmerksam gemacht, daß nur an Tagen, an welchen die Orgel gespielt werde, Teile des Textes rezitiert werden dürfen. Auf einem Tone singen kann man aber auch z. B. den Traktus an Fastensonntagen, wenn die Orgel nicht gespielt wird. Daß auch der rezitierte Text verständlich sein müsse, bezieht sich auf den Chor, nicht auf die ganze Kirche. Für den Zuhörer in der Kirche bietet also der Kirchengesang im Sinne des *Caeremoniale Episcoporum* nur wirklichen melodischen Gesang — nie auf einem Tone — und Orgelspiel.[1])

Orgelspiel ertönt an Sonn- und Festtagen, in der Advent- und Fastenzeit nur an letzteren und dem dritten Advent- und vierten Fastensonntag, beim feierlichen

[1]) Die nähere Begründung dafür gebe ich in dem demnächst erscheinenden 12. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“: „Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik.“

Einzug eines Bischofs. An den bezeichneten Tagen wird zur Messe und Vesper Orgel gespielt, an höheren Festen auch zur Matutin, bisweilen auch zur Terz, niemals beim Totengottesdienst (1. Buch, 28. Kapitel).

Gelegentlich des Orgelspieles spricht das *C* auch öfters von der liturgischen Textordnung. Es ist dieselbe, wie sie durch die liturgischen Gesangbücher selbst bestimmt ist. Nur ein Punkt verdient und verlangt besondere Beachtung: der Gesang des *Benedictus*. Muß bezw. darf es vor oder nach der heiligen Wandlung gesungen werden? Die Schwierigkeit der Beantwortung dieser Frage entsteht daraus, daß das *C* an zwei Stellen den Gesang des *Benedictus*, und zwar scheinbar widersprechend behandelt:

1. Buch, 28. Kapitel, Nr. 9:

In der feierlichen Messe wird zu Anfang die Orgel abwechselnd gespielt bei *Kyrie* und *Gloria*, desgleichen nach der Epistel, zum Offertorium und *Sanctus* und hernach bis zum *Pater noster;* zur heiligen Wandlung jedoch spielt die Orgel mehr ernst und lieblich. Nach derselben kann man ein passendes Motett singen; zum *Agnus Dei* wird abwechselnd gespielt und von da bis zur Postcommunio und am Ende der Messe.

2. Buch, 8. Kapitel:

58. Nach gesungenem Offertorium spielt die Orgel ... 70. Der Chor fährt im *Sanctus* fort bis an das *Benedictus*. Nach Schluß des Gesanges und nicht vorher soll die Elevation sein; während derselben schweigt der Chor und macht zugleich mit den andern die Anbetung. Kommt Orgelspiel zur Anwendung, so soll es melodiös und ernst sein. 71. Nach der Elevation fährt der Chor mit dem Gesang des *Benedictus* weiter.

Ist also das *Benedictus* vor oder nach der Elevation zu singen? Das vatikanische Graduale sagt darüber nichts, bringt aber im Druck das *Benedictus* in engster Verbindung mit dem *Sanctus*. Auch das ganze Mittelalter hindurch kannte man nur *Sanctus* und *Benedictus* als einen Gesang. Das Seckauer Brevier vom Jahre 1345 z. B. (Univ.-Bibliothek Graz, Ms. II, 756) verzeichnet mit peinlicher Genauigkeit für alle Tage, welches *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* und *Ite missa est* zu singen seien. Sie sind noch nicht zur Einheit einer „Messe" zusammengefaßt und werden an den einzelnen Tagen in verschiedenster Weise kombiniert. Aber das *Benedictus* ist niemals erwähnt, weil es sich in allen Fällen nach dem *Sanctus* richtet. Soll es aber von ihm durch eine Pause, während welcher die Elevation stattfindet, getrennt werden? Der Bischof von Cefalù stellte die Frage: „Kann in der feierlichen Messe das *Benedictus* vor der Elevation gesungen werden oder ist an der Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum* 2. Buch, 8. Kapitel, Nr. 70 und 71 festzuhalten?" Er erhielt am 16. Dezember 1909 (4243, 6) die Antwort: „Es ist am *Caeremoniale* und den Dekreten festzuhalten." Die direkte Antwort wird also vermieden, um das *C* von neuem einzuschärfen, aber nicht die in der Frage zitierte Bestimmung, sondern das *C* im allgemeinen, also auch die vorhin angegebene Stelle des 1. Buches. Hier heißt es, daß die Orgel zum *Sanctus* abwechselnd gespielt wird. Der nächste erwähnte Gesang ist das *Pater noster*. Das *Sanctus* ist also zu verstehen zugleich mit dem zugehörigen *Benedictus*. Es braucht davon nur ein Teil gesungen werden, wenn der übrige Teil rezitiert wird. Ist so der ganze Text vorgetragen, so beginnt das Orgelpräludium, das bis zum *Pater noster* dauert und während dessen die Elevation stattfindet. Will man aber das Orgelspiel nicht so lange dauern lassen, so kann nach der Elevation ein passendes Motett gesungen werden. Dieser Darstellung wird nur entsprochen, wenn unmittelbar auf das *Sanctus* das *Benedictus* folgt und so nach der Wandlung Zeit für ein Motett bleibt. Dies ist der Fall, wenn das *Sanctus* choraliter

gesungen wird, und das wird hier vorausgesetzt, denn nur vom Choralgesange wird im *C* gesagt, daß er mit der Orgel abwechsle.

Das 8. Kapitel des 2. Buches beschreibt das feierliche Hochamt des Bischofs, während die frühere Stelle nur allgemeine Normen für die Musik bieten wollte. In der Beschreibung im 2. Buche ist keine Rede mehr von der Abwechslung zwischen Gesang und Orgelspiel, wie beim Choral. Es ist hier vorausgesetzt, daß im feierlichen Pontifikalamte die stehenden Meßgesänge in einer andern Musikgattung als im Choral ausgeführt werden; das 20. Kapitel des 2. Buches macht überdies darauf aufmerksam, daß die Sänger in der Passionszeit gregorianischen Gesang oder polyphone Musik pflegen sollen; dadurch wird hinreichend angedeutet, daß an den Hochfesten nicht ausschließlich Choral gesungen werde. In diesen Fällen würde aber der Gesang des *Sanctus* mit unmittelbar folgendem *Benedictus* vor der Elevation nicht beendet werden können; daher muß er unterbrochen werden, und das geschieht am passendsten beim *Benedictus.* Dadurch wird aber die Zeit, welche nach der Wandlung für ein Motett noch zur Verfügung wäre, vom *Benedictus* ausgefüllt. Darum sagt das 2. Buch nichts davon, daß nach der Elevation ein Motett gesungen werden könne.

Aus dem *Caeremoniale* geht also hervor, daß bei Choralgesang das *Benedictus* vor der Elevation, bei anderen Musikgattungen nach der Elevation gesungen wird,[1]) und daran ändert auch die oben angeführte Entscheidung, welche die Bestimmungen des *C* neuerdings einschärft, nichts. Sind aber die Dekrete nicht dagegen?

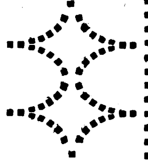
Die Dekrete dürfen niemals ohne Rücksicht auf die liturgischen Bücher, in diesem Falle auf das *C* erklärt werden. Der Bischof von Marseille stellte die Frage: „Wenn der Gesang des Chores nicht bis zur Elevation der heiligen Hostie dauert, muß dann das *Benedictus* nach der Elevation gesungen werden oder ist dasselbe unmittelbar im Anschluß an das erste *Hosanna in excelsis* zu singen? Er erhielt am 12. November 1831 (2682) die Antwort: „Das *Benedictus* muß nach der Elevation des Kelches gesungen werden." Aber schon die Anfrage setzt voraus, daß das *Sanctus* nicht choraliter gesungen werde; denn ein solches wird immer mit *Benedictus* vor der Elevation fertig, und der Zusatz „wenn der Gesang ... dauert" hätte hier keinen Sinn mehr; die Frage setzt vielmehr schon mehrstimmigen Gesang voraus. Dasselbe trifft zu beim allgemeinen Dekret vom 22. Mai 1894 (3827, 3): „Während der heiligen Wandlung, d. i. bei der Erhebung der heiligen Hostie und des Kelches, haben die Sänger völlig zu schweigen und gemeinsam mit den übrigen Gläubigen das allerheiligste Sakrament anzubeten. Will man nach dem *Benedictus,* welches den Rubriken gemäß der zweiten Elevation unmittelbar folgen soll, bis zum *Pater noster* noch etwas singen, so gestattet die heilige Kongregation das ..." Der Zusatz, das *Benedictus* folge „den Rubriken gemäß" unmittelbar auf die Elevation, deutet hinreichend an, daß in diesem Dekrete keine neuen Bestimmungen getroffen werden. Die schon bestehenden, neuerdings eingeschärften Rubriken aber können keine anderen sein, als die des *C;* denn andere gibt es nicht. Sie sind zu beobachten in dem Sinne, den sie selbst in sich enthalten und der oben entwickelt wurde. Man erinnere sich, daß einst der Priester mit dem Beginne des Kanon warten mußte, bis das *Sanctus* und *Benedictus* gesungen war, um den Kanon in tiefster Stille beten zu können. Heute ist diese Stille nur mehr für die Elevation verlangt. Sie wird bei mehrstimmigen Kompositionen durch Trennung des *Benedictus* vom *Sanctus* erreicht; beim Choral jedoch ist diese Trennung zur Erreichung des Zweckes überflüssig.

Die übrigen Vorschriften des *C* sind mehr allgemeiner Natur und gehen aus dem Wesen der Kirchenmusik selbst hervor.

---

[1]) Vgl. hiezu *Musica sacra* 1912, Novemberheft S. 260. Die Redaktion





Die Englische Komponistenschule

Von Karl Weinmann[1])

Die musikhistorische Forschung hat die Existenz einer englischen Komponistenschule um die Wende des 15. Jahrhunderts als sicher erwiesen. Als das Haupt dieser Schule gilt John Dunstable (1375—1453), der die Brücke schlägt zwischen England und den Niederlanden. Über sein Leben und Wirken ist uns nur das eine sicher bekannt, daß er frühzeitig sein Vaterland verließ, nach Paris und Rom sich wandte, später wieder nach England zurückkehrte und daselbst starb. Ob sich der Priester durch die allgemeine Mißstimmung gegen Richard II. († 1399) vertreiben ließ, welches seine Beziehungen zum Päpstlichen Hofe in Rom waren, darüber vermag selbst W. Nagel in seiner wertvollen Geschichte der Musik in England (Straßburg, zwei Bände, 1894 und 1897) nur Vermutungen auszusprechen. Daß Dunstable während seines italienischen Aufenthaltes ein reiches kompositorisches Schaffen entwickelt hat, darauf weist schon der Umstand hin, daß sich in den Musikbibliotheken Italiens eine beträchtliche Zahl von Schöpfungen des Meisters vorfindet. Einen Teil seiner Kompositionen haben uns die von Haberl aufgefundenen berühmten sechs Trienter Kodizes bewahrt (vgl. Jahrgang VII, XI_1 und XIX_1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, bearbeitet von G. Adler und O. Koller), wo Dunstable mit interessanten Tonsätzen stark vertreten ist (VII. Jahrgang 1900).

Um Dunstable schlingt sich ein reicher Kranz von englischen Komponistennamen, wie überhaupt das 15. Jahrhundert fast mehr Namen als Werke besitzt; es ist das jene Periode, welche der niederländischen mit Okenheim und Josquin parallel läuft. Man wird nicht gerade behaupten wollen, daß alle diese Namen von schwerwiegender Bedeutung seien, aber einige derselben ragen doch hell leuchtend hervor. So in erster Linie Robert Fairfax, geboren gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu Bayford, später Organist der Abtei St. Albans in London, Mitglied der Hofkapelle Heinrichs VIII. von 1509 bis zu seinem Tode 1529; von ihm sind uns im sog. „Fairfax-Book“ (Add. 4565 des Britischen Museums) und in einem von Barclay Squire beschriebenen Eton-Ms. Messen, Motetten und geistliche Lieder erhalten. In den nämlichen Handschriften finden wir auch Werke von Richard Davey, 1490 Organist am Magdalen Kollege in Oxford; einer seiner Nachfolger am gleichen Kolleg war Richard Parker um 1500. Das Jahr 1516 nennt uns einen Benediktus de Opitiis als Organisten an der Kgl. Kapelle in London, einen Robert Cooper, Benefiziat in Lincoln und endlich Richard Sampson als Dekan der Kgl. Kapelle. Der von Haberl in seiner Dufay-Studie (Leipzig 1885) ans Licht gebrachte Lionel Power wird zugleich als bedeutender Theoretiker des 15. Jahrhunderts gerühmt, ebenso wie John Hotby (vgl. über letzteren Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1893, S. 1 ff.). Tonsätze dieser Periode geben neben den englischen Geschichtswerken besonders J. Stafford Smiths *Musica sacra* und Wooldridges *Oxford history of music* II. S. 316 ff.

Um die Wende des 15. Jahrhunderts zeigt sich im musikalischen Leben ein gewisses Zurücktreten der englischen Meister, bis dann um die Mitte des 16. Jahrhunderts bedeutende Namen den alten Glanz wieder aufleuchten lassen. Vielfach sprechen hier auch religiöse Momente mit. Galten früher Messen, Motetten usw. als die hauptsächlichsten Kompositionsformen der englischen Tonsetzer, so tritt in der Reformationszeit ein spezifisch nationaler Kirchengesang ebenso wie in Deutschland auf. Nachdem der gregorianische Gesang verschwunden, war es neben den Psalmen, Services, Hymnen und anderen Kirchenstücken vor allem das „Anthem“ (d. i. Ant'hymn, verstümmelt aus Antiphon), das sich nun als charakteristischer Gesang der anglikanischen Kirche herausbildete. Zuerst nur Chormusik, wurde es später mit Orgel- und Instrumentalmusik, mit Solis

[1]) Aus des Verfassers demnächst in neuer, verbesserter und vermehrter Auflage erscheinenden „Geschichte der Kirchenmusik“ (Kempten und München, J. Kösel).

und Chören ausgestattet und in das Full- und das Verse-Anthem geschieden. Bemerkenswert ist ferner der Umstand, daß zur Ausführung dieser Gesänge bis ins 18. Jahrhundert herauf keine Frauen beigezogen werden durften.

Große Verdienste um den anglikanischen Kirchengesang erwarb sich der Organist zu Windsor, John Merbecke, der 1550 eine Sammlung einstimmiger englischer Kirchengesänge — noch mit Anlehnung an den gregorianischen Gesang —, das *Book of common prayer,* herausgab; im gleichen Sinne war John Taverner tätig, den W. Nagel als einen bedeutenden Meister der Polyphonie und als „den Abschluß der jüngeren Fairfax-Schule“ anspricht (a. a. O. S. 45).

Stolz darf England auf die nun folgenden Komponisten schauen: Tye und White, Tallis und Bird.

Christopher Tye (zirka 1498—1572) war von 1512 ab Chorknabe am Kings Kollege in Cambridge und von 1541 bis 1562 Organist an der Kathedrale von Ely; in seinem späteren Leben schloß er sich ebenso wie der oben genannte Merbecke der reformierten Kirche an und bereicherte die englische Kathedralmusik mit gehaltvollen Werken. Als eine seiner besten Kompositionen gilt die sechsstimmige Messe *„Euge bone“,* welche — lange Zeit eine Perle der Oxford-Music-School-Sammlung — nunmehr in der Bodleiana sich befindet; die erste gedruckte Ausgabe derselben besorgte Arkwright. Ich habe die Messe in einer Edition von Dr. Terry unter des Herausgebers Direktion von dem berühmten Chor der katholischen Westminster-Kathedrale in London gehört und muß gestehen, daß ein leichter melodischer Fluß und ein frischer Wohlklang ganz an die italienischen Meister erinnert. Dagegen stellt sich Tye mit seiner Vertonung eines großen Teils der „Apostelgeschichte“ (!) in englischer Übersetzung auf den Boden der Niederländer und tritt damit in würdige Konkurrenz zu den Komponisten des „Stammbaums Christi“.

Als Schüler Tyes gilt sein Schwiegersohn und Amtsnachfolger an der Kathedrale von Ely, Robert Whyte (zirka 1530—1574). Es ist zu bedauern, daß der Komponist verhältnismäßig so wenig bekannt ist — am ausführlichsten berichtet über ihn Arkwright in Groves „Dictionary“ —, da doch seine Schöpfungen dem Palestrina-Stil sehr nahe stehen. Ob man an eine Beeinflussung durch den römischen Meister denken darf — White starb zwanzig Jahre vor Palestrina —, möchte ich dahingestellt sein lassen, aber seine Lamentationen, die alljährlich in der katholischen Westminster-Kathedrale in der Karwoche gesungen werden, haben mir diese Stilähnlichkeit ganz auffallend erscheinen lassen. Daß er auch bei seinen Zeitgenossen in höchster Achtung stand, beweist uns ein Eintrag des Kopisten am Schluß der Lamentationen (in einer Handschrift der *Christ Church Library*), in der er den Komponisten über den Dichter stellt:

Non ita moesta sonant plangentis verba prophetae
Quam sonat authoris musica moesta mei.

White starb 1574 an der Pest, der auch seine drei Kinder zum Opfer fielen, und wurde bei St. Margareth in Westminster begraben.

Thomas Tallis (ca. 1515—1585) war einige Jahre Organist der Abtei von Waltham (vor ihrer Aufhebung im Jahre 1540) und wurde dann Mitglied der Kgl. Kapelle, eine Stellung, die er ungeachtet aller Änderungen der Staatsreligion bis zu seinem Tod im Jahre 1585 innehatte. Tallis wird auf Grund seiner Kompositionen, die er für die anglikanische Kirche im homophonen Stile (d. h. Note gegen Note) schrieb — eine Satzweise, welche sehr populär wurde —, der „Vater der englischen Kathedralmusik“ genannt. Vor ihm hatten bereits Tye und Whyte Werke für den englischen Gottesdienst geschaffen, und nach ihm folgten Bryd und andere; jedoch scheint nur Tye Protestant geworden zu sein.

In letzter Zeit gewinnt auch unter den Anglikanern die Überzeugung immer mehr Boden, daß der Hauptruhm dieser Komponisten nicht auf diesen homophonen, sondern auf ihren polyphonen Arbeiten beruht. Viele ihrer kontrapunktischen Kompositionen werden mit englischem Text beim anglikanischen Gottesdienst verwendet.

Neuerdings hat Dr. Terry, Kapellmeister an der Kathedrale von Westminster, den Nachweis versucht, daß diese Werke ursprünglich zu lateinischem Text komponiert waren, und daß ihnen der englische Text erst nachträglich untergelegt wurde. Es scheint, daß die Beschränkungen, welche der anglikanischen Kirchenmusik auferlegt waren, die Komponisten abschreckten, für die Kirche zu schreiben, und daß viele von ihnen ihr ganzes Schaffen der weltlichen Musik zuwandten. Die Anglikaner bemerkten bald die Dürftigkeit des musikalischen Teils ihres Gottesdienstes und begannen so die obige Textunterschiebung vorzunehmen. Eine der ersten wichtigen Sammlungen derartiger Bearbeitungen wurde 1641 von John Bernard veröffentlicht und so erhielten Werke, die ursprünglich für die katholische Kirche geschrieben waren, ihre Verpflanzung in den protestantischen Gottesdienst, wo sie dann eine große Popularität erlangten.

Wie Okenheim, Josquin und später einige italienische Meister der nachpalestrinensischen Periode mit gewissen musikalischen Kunststücken in den Musikgeschichten fortleben, so auch Tallis mit einer vierzigstimmigen Motette *„Spem in alium non habent"* für acht fünfstimmige Chöre. Dieselbe wurde durch Mann in Cambridge 1888 veröffentlicht. Weiter ist Tallis bekannt geworden durch seine *„Responses"* und *„Evening Hymns"* in Kanonform und eine kleine Zahl von Anthems; sie stehen fast alle mit ihren aus dem Latein übertragenen Texten auf dem Repertoire der anglikanischen Kathedralen. Und doch sind sie keineswegs des Tonsetzers reifste Werke; diese bilden vielmehr die fünf- und sechsstimmigen Motetten, die an Größe der Architektonik und Kraft des Ausdrucks den besten Schöpfungen des klassischen Stils nahekommen. Ihnen reihen sich, wenn auch nicht ebenbürtig, die fünfstimmigen Lamentationen an, die Terry „bis zu einem gewissen Grade edel und pathetisch in der Auffassung" nennt. (Vgl. *IV. Congress of the Intern. Music Society,* London 1912, S. 44). Viele Schöpfungen Tallis' ruhen noch in Bibliotheken, darunter z. B. eine vierstimmige Messe (in einer Hs. des Britischen Museums), die, nach der Aufführung des *Benedictus* zu schließen, jedenfalls nicht zu den Werken gehört, die seinen Namen lebendig halten werden.

Ihren Höhepunkt erreichte die Englische Schule in William Byrd (1542—1623). Einigen Prozeßakten, die über einen mehrere Jahre dauernden Streitfall Byrds noch vorhanden sind, verdanken wir die Daten über sein Leben. Byrd stammt wahrscheinlich aus Lincoln, wo er im Alter von 21 Jahren zum Organisten ernannt wurde. 1569 trat er in die Kgl. Kapelle ein, der er (neben Tallis) als Organist bis zu seinem Tode angehörte. Da er ein treuer Sohn der katholischen Kirche blieb, hatte er harte Verfolgungen zu bestehen. Man hat Byrd, den „englischen Palestrina" genannt, und zwar mit Recht, insoferne er in der Englischen Schule denselben hervorragenden Platz einnimmt, wie Palestrina in der Römischen. In seiner besonderen Eigenart jedoch ist er dem römischen Meister nicht ähnlich. Er besitzt weder des Pränestiners Formvollendung noch dessen heitere Ruhe im Ausdruck, sondern zeigt vielmehr, wie Dr. E. Walker in seiner *„History of Music"* treffend sagt, eine „seltsam bezaubernde Mischung von Herbheit und Zartheit". Von seinen drei Messen (drei-, vier- und fünfstimmig) gibt besonders die fünfstimmige ein gutes Bild seiner Kraft; sein Bestes aber leistet er, wie die andern Engländer, in seinen Motetten, z. B. in dem fünfstimmigen *Haec dies* (II. Bd. der *Cantiones sacrae*), in dem sich der ganze Osterjubel der Kirche kristallisiert.

Den meisten Anthems des Meisters hat in der bereits oben erwähnten Weise später man englische Texte unterlegt; so z. B. sind seine zwei bekanntesten Anthems *„Bow Thine ear o Lord"* und *„Lord, turn Thy wrath"* weiter nichts als Bearbeitungen der Motetten *„Civitas sancti tui"* und *„Ne irascaris"*. Mit der lieblichen Zartheit Tallys, dem leichten Flusse Tyes und dem ernsten Pathos Whites vereinigt Byrd hier einen starken dramatischen Akzent. Auch in den weltlichen Gesängen und Instrumentalstücken erkennen wir den Meister. Zeigen seine frühesten Kompositionen noch vielfach einen etwas archaisierenden Zug, so bringt er hier dem neuen Geiste, der Monodie, seinen Tribut und es ist interessant, die einzelnen Stationen zwischen der Sammlung *Psalmes, Sonets and Songs of Sadnes and Pietie* von 1588 und der *Parthenia* von 1611 zu vergleichen. Hin-



gewiesen sei auch noch auf die 70 Orgel- bezw. Virginalstücke Byrds im Fitz-William-Virginalbook.

Mit Byrd gleichzeitig wirkt Philipps, der trotz seines italienisierten Namens Pietro Filippo ein Engländer ist. Freilich genoß Philipps seine musikalische Ausbildung in Italien und steht deswegen in seinen Werken stilistisch unter italienischem Einfluß, namentlich Croces, so daß er bei allen spezifischen Eigenheiten der Englischen Schule nicht als vollgültiger Repräsentant derselben gelten kann. Für uns kommen seine *Gemmulae sacrae* und *Deliciae sacrae,* ein- bis zweistimmige Gesänge mit *Basso continuo,* in Betracht, dann die fünf Bücher vier- bis achtstimmiger Motetten und endlich vier- bis fünfstimmige Litaneien; Messen sind uns nicht erhalten. Noch mehr ist Philipps als Madrigalkomponist bekannt geworden. 1610 treffen wir ihn als Kanonikus in der Kollegiatkirche von St. Vinzent in Soignies; seines Glaubens wegen scheint er dann als Organist an den Hof des Erzherzogs Albrecht nach Brüssel ausgewandert zu sein, wo er wahrscheinlich 1633 starb.

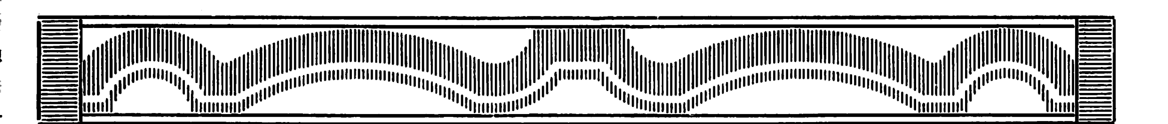
Die nun folgenden Komponisten betätigen sich nicht mehr in dem Maße wie ihre Vorgänger auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition — der Grund hiefür ist wohl in den religiösen Wirren und in den harten Ausnahmegesetzen gegen die Katholiken zu suchen —, sondern sie widmen ihre Kunst der weltlichen Musik. Es treten jetzt die großen Madrigalkomponisten auf, die diese Gesangsart zu einer spezifischen Erscheinung auf englischem Boden stempeln, zwar nicht in dem Sinne, als ob nicht vorher und nachher das Madrigal in anderen Ländern (z. B. in Italien, seiner geistigen Heimat) existierte, sondern in dem Sinne einer Hochblüte der Madrigalkomposition im a cappella-Stil. Liegen diese Werke auch außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung, so seien doch die hervorragendsten Vertreter hier kurz erwähnt: Thomas Morley (1557—1603), ein Schüler Byrds, John Dowland (1562—1626), John Wilbye (1558—1603), Thomas Weelkes († 1623), Robert Parsons († 1570), Thomas Batson († 1630), John Bennet u. a. Es ist klar, daß diese Madrigalisten auch manches Werk mit kirchlichem Texte schufen — von Morley z. B. besitzen wir ein reizendes fünfstimmiges Motett aus dem Hohenlied *„O amica mea" (The Canticle of Canticles),* von Parsons ein inniges fünfstimmiges *„Ave Maria"* (handschriftlich im Britischen Museum) — ebenso wie umgekehrt ihre Kollegen neben Motetten und Anthems für den anglikanischen Gottesdienst der musikalischen Welt zahlreiche Madrigale usw. schenkten.

Zu den beachtenswertesten Meistern dieser Periode gehört ohne Zweifel Orlando Gibbons (1583—1625), Organist am Westminster, dessen mit Byrd herausgegebene Sammlung „Parthenia" bereits erwähnt wurde. Ich habe von ihm unter anderem in einem ebenso interessanten wie musikalisch hochstehenden Gottesdienst der anglikanischen *S. Pauls Curch* in London ein zwar einfaches, aber ungemein klangvolles *Magnificat* und *Nunc dimittis* im Falsobordonestil gehört, daß dieses Lob vollauf rechtfertigt, ebenso wie z. B. sein bewegteres Anthem *„Hosanna to the son of David".* Ähnliches gilt von Thomas Causton († 1569) und William Mundy († ca. 1591). Royle Shore gibt seit 1912 eine dankeswerte Sammlung *„The Cathedral Series of Church Service Music"* heraus (London, Novello & Co.), in welcher er bisher noch unveröffentlichte Kompositionen englischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich macht. (Die bereits gedruckten Sammlungen aus früherer Zeit, wie Tomkins († 1656) *Musica Deo Sacra et Ecclesiae Anglicanae,* Boyce († 1779) *Cathedral Music* in 3 Bänden, dann die neueren Ausgaben von Novello (seit 1825), der *Mus. Antiquarian Society* (19 Bände 1840—1848) usw. kommen also hier nicht mehr in Betracht.) Diese Sammlung enthält in Heft I und IV von Causton und Mundy je ein *Magnificat* und *Nunc dimittis* zu vier bzw. fünf Stimmen mit englischem Text; weitere Hefte mit Tonsätzen von Ward († 1613), Giles († 1633) u. a. sollen folgen.

John Bull (1562—1628) wirkte im Ausland; 1613 trat er in den Dienst des Erzbischofs von Brüssel und 1617 wurde er Kapellmeister an der Kathedrale zu Antwerpen; Richard Dering († ca. 1638), von dem wir ein liebliches *Quem vidistis pastores* für sechs Stimmen besitzen, war zuerst in Rom und dann in den Niederlanden tätig; Pelham

Humfrey († 1674) bereiste Frankreich und studierte bei Lully in Paris. Außer diesen Meistern seien aus früherer und späterer Zeit noch genannt: Farrant († 1580), Farnbay († 1598), Baldwin († 1615), Hooper († 1621), Munday († 1630), Pilkington († 1638), dann Kirbye, Milton, Parsly, Pygott, Ravencroft, Redford, Wilkinson, Wood, Woodson.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind Henry Cook („Capitain Cook"), der obengenannte Humfrey — der mit seiner französisierenden Tendenz die englische Musik stark beeinflußt — und John Blow († 1708) die führenden Geister. Aus ihrer Schule geht der bedeutendste englische Komponist des 17. Jahrhunderts, Henry Purcell (1658—1695) hervor, der bis zum Auftreten Händels in England keine Rivalen mehr zur Seite hat. Seine Werke umspannen das Gebiet der kirchlichen wie der weltlichen Musik (Oper und Instrumentalmusik); Purcell gilt auch als der Erneuerer der englischen *Cathedral-Music,* insofern er dieselbe durch neue Formen ausgestaltet, Solo und Chor einführt und Instrumentalmusik zur Anwendung bringt. Berühmt geworden ist seine Cäcilienode vom Jahre 1692 und sein *Te Deum* und *Jubilate* für den Cäcilientag 1694. Am Vorabende des Cäcilientages, für den er so viel Großes geschaffen, raffte den Meister in der Blüte der Jahre der Tod dahin; unter der Orgel in der Westminsterabtei hat der letzte große Komponist der Englischen Schule des 17. Jahrhunderts seine Ruhestätte gefunden.



Gloria in excelsis Deo

Von Stern zu Sternen rauscht Gesang, –
Ein Donnerchor, ein Überschwang,
Der, wie er alle Himmel füllt,
Inbrünstig aus der Schöpfung quillt:
Ehre sei Gott in der Höhe! –

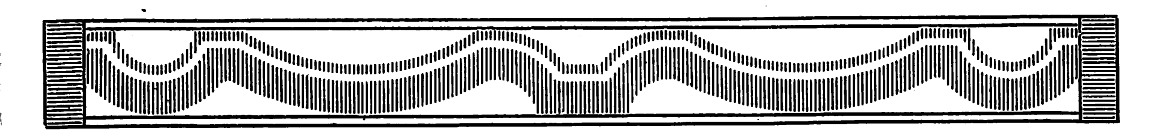
Und horch! – aus ew'ger Sphären Chor –
Was klingt so süß! Was bricht hervor?
Ein Silberton, der auf die Welt
Wie Lerchenjubel niederfällt:
Friede den Menschen auf Erden.

Dein Friede, Gott, beflügelt mich, –
Ich lobe dich, ich preise dich,
Du meiner Seele Ziel und Zug,
Du Sättigung, dir selbst genug –:
... ich danke dir für deine große Glorie.

Herr, meiner Sünden tief bewußt,
Wie glüh ich so in Gotteslust?
Das macht, ich schau am Thron das Lamm,
Das alle Sünden auf sich nahm ...
Lamm Gottes, o erbarme dich! –

O Gott, du Vater, Sohn und Geist,
Um den das Weltall tönend kreist
In unbegriffner Harmonie, –
Anbetend beuge ich das Knie:
Gott, du allein bist heilig.

Aus der „*Missa poetica*" von Ilse v. Stach (Kempten, J. Kösel).

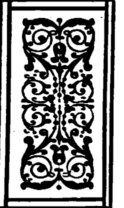




Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes

Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

(Schluß)



7. Seit den Tagen der Romantik bis in die Gegenwart

Das 18. Jahrhundert, die Zeit des Rationalismus und des Josephinismus hat dem deutschen katholischen Kirchenliede den Verfall gebracht. Es hat ihm seinen gläubigen Inhalt genommen und damit seine eigenartige Schönheit.

Es fehlte gewiß nicht an edlen Männern, deren Herz trauerte, wenn sie den Tiefstand des schönen Kirchenliedes sahen. So erkannte in Süddeutschland schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts der als frommer Priester und seeleneifriger Bischof gleich liebenswürdige und achtunggebietende Regensburger Oberhirte Johann Michael Sailer (1751—1832), daß dem katholischen deutschen Kirchenliede neue, bessere Pfade gewiesen werden mußten. Aus dieser Erkenntnis heraus veröffentlichte er seine eigenen religiösen Gesänge, denen er andere aus verschiedenen Sammlungen hinzufügte, 1783 unter dem Titel „Vollständiges Lese- und Betbuch zum Gebrauche der Katholiken". Eine gleich edle Absicht beseelte seine beiden Freunde, Christoph von Schmidt (1768—1854) und Michael Feneberg (1751—1812). Der bekannte Jugendschriftsteller und Augsburger Domkapitular gab als Schulbenefiziat von Tannhausen sein Liederbuch: „Christliche Gesänge zur öffentlichen Gottesverehrung" 1806 heraus; Feneberg legte 1812 seine Gesänge in der „Sammlung erbaulicher Lieder zum Gebrauche in christlichen Häusern" nieder, die Kaplan Fuchs in Pfronten edierte.

In Norddeutschland betrat neben dem Münsterischen Domkapitular Hermann Ludwig Nadermann, dessen geistliche Lieder und Erbauungsbücher „Am Grabe meines Erlösers" (1830) und „Opfer vor Gott" (4. Aufl. 1834) weit verbreitet waren, dieselben Wege der Pfarrer von Hoinkhausen (Kreis Lippstadt) Melchior Ludolf Herold (1753—1810). Tiefbetrübt über die Lage des deutschen Kirchengesanges in seiner näheren und weiteren Heimat gab der strebsame und vielseitige Pfarrherr 1802 ein kleines deutsches Vesperbüchlein heraus, dem er im folgenden Jahre sein später weit und lange verbreitetes Gesangbuch folgen ließ: „Der heilige Gesang oder vollständiges katholisches Gesangbuch bei dem öffentlichen Gottesdienste in der Pfarrkirche von Hoinkhausen".

Wohl legen diese Bücher Zeugnis von dem redlichen Willen und Streben jener Männer ab, wohl weisen sie einen nicht zu verkennenden Fortschritt auf gegen die Gesangbücher des vorigen Jahrhunderts: aber sie sind keine Marksteine in der Entwicklungsgeschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes. Sie tragen alle mehr oder weniger den Stempel der Aufklärungszeit an sich.

Mit diesen friedlichen Klängen vermischten sich die harten Töne der Sturmglocke, die das gläubige Volk auch in diesem Jahrhundert zog, als ihm die neuen Gesangbücher der Aufklärungszeit aufgenötigt wurden. So rief 1810 der Versuch des Pfarrers Schröder in seiner Pfarrkirche zu Thülen (Herzogtum Westfalen, Dekanat Brilon) das Heroldsche Gesangbuch einzuführen, einen „Gesangbuchstreit" hervor. Noch folgenschwerer verlief der Eichsfelder Gesangbuchstreit: Als auf dem Eichsfelde 1811 ein „neues" Gesangbuch, nämlich eine Bearbeitung des Kurmainzischen (Turin, 1781), eingeführt werden sollte, verweigerten die wackeren Eichsfelder diesem Produkte der Aufklärungsperiode so energisch die Aufnahme, daß die geistliche Behörde gegen sie die Gerichts- und Verwaltungsbehörde anrief, die dann ihrerseits mit Strafen keineswegs kargte. Mit solcher Hartnäckigkeit und Erbitterung wurde der Kampf geführt, daß König Friedrich Wilhelm III. sich genötigt sah, sogar vom Kriegsschauplatz aus (Paris, 7. August 1815) einzugreifen. Seine Verfügung, die den Gebrauch des alten Gesangbuches für die Kirche, den des neuen für die Schule vorschreibt und die Strafen erläßt, vermochte jedoch den Streit nicht zu schlichten. Erst dem (seit 1825) Apostolischen Vikar des Eichsfeldes, dem Paderborner Weihbischofe Richard Dammers, gelang es, die aufgeregten Gemüter in etwa zu

beruhigen. Der langwierige Streit wurde dadurch beendet, daß Bischof Konrad Martin am 21. Juli 1863 die Druckerlaubnis des Tilikeschen Gesangbuches: *„Pange lingua:* Kern katholischer Kirchenlieder" bewilligte. So wurde das „neue" Gesangbuch zu Grabe getragen, indem man auf die alten Gesänge zurückging.

Mit dem Gesange in der Kirche war es fast allerwärts recht traurig bestellt. An einen idealen Aufschwung war nicht zu denken. Das kirchliche Leben Deutschlands lag ja wie erstarrt unter dem eisigen Hauche des Josephinismus. Dazu kam die traurige Lage unseres Vaterlandes. Die Wellen der anfangs auch von deutschen Dichtern bejubelten Revolution, die „unter furchtbaren Schmerzen geboren, im Blute der Edelsten die Minne getrunken und des Königs Wein geopfert hatte", hatten auch unsere Gaue überflutet, überall Untergang im Gefolge. Dann kamen die Jahre, in denen Napoleon, der übermütige Korse wütete und der Reichsdeputationshauptschluß (1803) der mit ehrwürdigen, ruhmvollen Narben bedeckten Kirche neue, klaffende Wunden schlug.

Aber die Stunde des demütigenden Schmerzes gebar eine heilige Begeisterung und erweckte das schlummernde Nationalgefühl zu neuem, kräftigem Leben. Sie hat auch die in der „romantischen" Schule wurzelnde Romantik, die Renaissance des Christlich-Germanischen, „die nicht im Gegensatz zum Klassizismus, sondern als dessen Ergänzung und Fortsetzung erwachsen ist", aus ihrer Weltflucht, aus dem Reiche der Phantasie und der Träume in die Wirklichkeit zurückgeführt. Die Vertreter der Romantik, „die alle das eine Grundbestreben vereinigte, Wissenschaft, Kunst, Religion und Politik von einem großen Gesichtspunkte aus umzugestalten", gaben bald den Versuch auf, bei der Antike anzuknüpfen (Fr. v. Schlegel). Eigene Wahlverwandtschaft, d. h. „ihre Begeisterung für den naturnotwendigen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben" und die aus der Lage des Vaterlandes hervorkeimende Sehnsucht nach der alten Kaiserherrlichkeit und der strahlenden Glaubenspracht geleiteten sie in die Zeiten des Mittelalters zurück. Da war es vor allem der altehrwürdige Wunderbau der katholischen Kirche, der in seiner ganzen mittelalterlichen Majestät zwar nur wenige von ihnen zur Einkehr lockte, aber alle mit überquellender Begeisterung erfüllte und zu herrlichem Schaffen anspornte.

Da die Romantiker ihre bedeutendsten, dauerndsten und schönsten Erfolge auf dem Gebiete der Lyrik aufzuweisen haben, so fand besonders das geistliche Lied bei ihnen die liebevollste Pflege. Wie schon bei den Frühromantikern der Protestant Novalis (1772—1801) echte Herzenstöne gefunden (z. B.: Wenn ich ihn nur habe, Wenn alle untreu werden, Ich sehe dich in tausend Bildern), so haben uns Katholiken vor allem Klemens Brentano (1778—1842), „dessen unruhiges Leben sich erst spät zur Klarheit durchgerungen", Guido Görres (1805—1852), der Sohn Josephs v. G., jenes „großen Wortführers der geknechteten Freiheit und der unterdrückten Religion" und der „letzte Ritter der Romantik" Joseph v. Eichendorff (1788—1857) eine Menge wahrer Perlen religiöser Dichtung geschenkt. Mit welcher Begeisterung hat das katholische Volk diese kristallklaren, weichen, überzeugenden und einfachen Lieder angenommen! Mit Recht! Jene Lieder sind keine „poetischen Lederäpfel"; von ihnen gilt das Wort Pöllmanns: da ist „alles Farbe, Duft, Licht, Klang!" Zwei Proben mögen dies bestätigen:

Marienlied von J. v. Eichendorff

O Maria, meine Liebe,
Denk ich recht im Herzen dein:
Schwindet alles Schwer' und Trübe,
Und wie heller Morgenschein
Dringt's durch Lust und ird'schen Schmerz
Leuchtend mir durchs ganze Herz.

Auf des ew'gen Bundes Bogen,
Ernst von Glorien umglüht,
Stehst du über Land und Wogen,
Und ein heimlich Sehnen zieht
Alles Leben himmelwärts
An das große Mutterherz.

Wo Verlass'ne einsam weinen,
Sorgenvoll in stiller Nacht,
Den'n vor allen läßt du scheinen
Deiner Liebe milde Pracht,
Daß ein tröstend Himmelslicht
In die dunkeln Herzen bricht.

Aber wütet wildverkehrter
Sünder frevelhafte Lust:
Da durchschneiden neue Schwerter
Dir die treue Mutterbrust;
Und voll Schmerzen flehst du doch:
Herr! vergib, o schone noch!

Deinen Jesus in den Armen,
Überm Strom der Zeit gestellt,
Als das himmlische Erbarmen
Hütest du getreu die Welt,
Daß im Sturm, der trübe weht,
Dir kein Kind verloren geht..

Wenn die Menschen mich verlassen
In der letzten, stillen Stund',
Laß mich fest das Kreuz umfassen.
Aus dem dunklen Erdengrund
Leite liebreich mich hinaus,
Mutter, in des Vaters Haus!

Die Marienblume von Guido Görres

Es blüht der Blumen eine
Auf ewig grüner Au';
Wie diese blühet keine,
Soweit der Himmel blau.
Wenn ein Betrübter weinet,
Getröstet ist sein Schmerz,
Wenn ihm die Blume scheinet
Ins leidenvolle Herz.

Und wer, vom Feind' verwundet,
Zum Tode niedersinkt,
Von ihrem Duft gesundet,
Wenn er ihn gläubig trinkt.
Die Blume, die ich meine,
Sie ist euch wohl bekannt,
Die fleckenlose, reine,
Maria wird genannt.

Maria ist's, die süße,
Die Lilie auserwählt,
Die ich von Herzen grüße,
Die sich der Geist vermählt.
Maria ist's, die reine,
Die also lieblich blüht,
Daß in so lichtem Scheine
Der Rosen keine glüht.

Erfreue, süße Blüte,
Der Erde finstre Gruft,
Erblühe im Gemüte
Mit deinem Himmelsduft!
Und Heiligkeit und Frieden
Verleihe unsrer Brust,
Und nach dem Tod hienieden
Des Himmels ew'ge Lust.

Aus solchen Liedern ertönt doch wenigstens ein tiefes Gefühl, eine echte Glaubensfreude und ein kräftiges Leben, das keine Erschlaffung und Erstarrung kennt. Aber einen großen Mangel haben die Lieder der Romantiker aufzuweisen: Ihre Lieder sind nur geistliche Lieder aber keine Kirchenlieder. „Geistliches Lied ist Gebet; Kirchenlied soll Kirchengebet sein". Und das sind die Lieder der Romantiker nicht. Trotzdem dürfen wir uns freuen, weil die Romantiker dem katholischen Volke entschieden bessere religiöse Lieder geboten haben, als die Sänger des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Gedanken heraus mag auch die unter dem Namen „Des Knaben Wunderhorn" bekannte Sammlung deutscher Volkslieder, weltlicher und geistlicher, hier nicht unerwähnt bleiben, die von Achim v. Arnim (1781—1831) und Brentano herausgegeben wurde (1806 und 1808). „Die Lieder sollen bei den Lesern das Heimweh nach der Vergangenheit wecken, die erstarrte Gegenwart wieder erwärmen und beleben und so mitwirken, die Verbindung der Gegenwart mit der alten Zeit wieder herzustellen".

Nachdem so der Boden geebnet war und in Deutschland die kirchlichen Verhältnisse anfingen sich zu bessern, da hielt der deutsche Episkopat es für seine Pflicht, auch in der religiösen Poesie das im Volke geweckte Heimweh nach den alten Liedern des Mittelalters zu stillen. Unter der Aufsicht der Bischöfe erhielten in den letzten Jahrzehnten die meisten deutschen Diözesen neue Gesangbücher. Kehrein zählt bis zum Jahre 1874 nicht weniger als 147 Liedersammlungen.

Wenn diese einen entschiedenen Fortschritt aufzuweisen haben, dann soll das deutsche katholische Volk dankerfüllten Herzens stets derjenigen sich erinnern, die dem hochwürdigsten Episkopate das Zurückgehen auf das alte Kirchenlied ermöglicht haben. Das gilt vor allem von dem feinsinnigen Dichter und angesehenen Schulmanne, dem Gymnasialdirektor Heinrich Bone[1]) (1813—1893), dem unermüdlich forschenden G. M. Dreves (1854—1909) und dem praktischen Joseph Mohr[2]) (1834—1892); dann aber besonders von unseren bedeutendsten Forschern, dem Direktor des Lehrerseminars zu Montabaur Joseph Kehrein[3]) (1808—1876), dem Musikdirektor am selben Lehrerseminar K. Severin Meister[4]) (1818—1881) und dem als Pfarrer von Rurich gestorbenen Dr. Wilhelm

[1]) Kantate! 11. Aufl., 1905; die letzte von B. selbst besorgte war die 9. Auflage 1888.
[2]) Psälterlein, 6. Aufl., 1905. Cäcilia, 33. Aufl., 1912.
[3]) Das deutsche katholische Kirchenlied in seiner Entwicklung von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, 1874.
[4]) Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 1862.

Bäumker[1]) (1842—1905), dessen Schlußband Dr. Joseph Gotzen 1911 herausgegeben hat. Die Forschungen dieser Männer haben den Schatz des Kirchenliedes gehoben, und die Krönung ihres Strebens war die Erneuerung des katholischen Volksgesanges.

Doch kehren wir zu denjenigen Dichtern und Dichterinnen zurück, die auf den Pfaden weiter gewandelt sind, welche die Romantiker geebnet haben.

Sehr gering ist die Zahl der geistlichen Sängerinnen. Die hervorragendsten sind Annette von Droste-Hülshoff, Westfalens größte Dichterin (1779—1848), die liebenswürdige Luise Hensel (1778—1876) und die verdiente Schriftstellerin Ida Gräfin Hahn-Hahn (1805—1880). Besonders Luise Hensels Lieder haben wegen ihrer Einfachheit, Kindlichkeit und Gemütsinnigkeit bald Eingang beim Volke gefunden:

Abendgebet

Müde bin ich, geh' zur Ruh',
Schließe beide Äuglein zu:
Vater, laß die Augen dein
Über meinem Bette sein!

Hab ich Unrecht heut' getan,
Sieh' es, lieber Gott, nicht an!
Deine Gnad' und Jesu Blut
Macht ja allen Schaden gut.

Alle, die mir sind verwandt,
Gott, laß ruh'n in deiner Hand!
Alle Menschen, groß und klein,
Sollen dir befohlen sein.

Kranken Herzen sende Ruh',
Nasse Augen schließe zu;
Laß den Mond am Himmel steh'n
Und die stille Welt beseh'n.

Aus der großen Zahl der Sänger mögen nur die bekanntesten hervorgehoben werden. Da leuchten uns zunächst zwei Kirchenfürsten im Purpurgewande entgegen, der Breslauer Fürstbischof Melchior von Diepenbrock (1798—1843), der sich als geschmackvoller Übersetzer spanischer und italienischer religiöser Lieder, und der Kölner Erzbischof Johannes von Geißel (1796—1864)), der sich durch „seine trefflichen Übersetzungen alter lateinischer Kirchenhymnen und poetischen Umarbeitungen älterer deutscher Kirchenlieder“ einen Namen erworben hat. Ungefähr zu gleicher Zeit sang der als Aachener Stiftsherr gestorbene Wilhelm Smets (1796—1848). Sein weit verbreiteter „Gruß an Maria“ verrät den echten Romantiker mit seinen Vorzügen und Mängeln:

Die Nacht entflieht,
Der Morgen glüht
Und malet purpurn Berg und Tal:
Da sei gegrüßt viel tausendmal,
O Mutter unsers Herrn,
Du schönster Morgenstern! —
Das Glöcklein geht,
Auf zum Gebet!
Ave Maria.

Des Mittags Glanz
Erfüllet ganz
Die schöne Erde weit umher:
Da sei gegrüßet immer mehr,
O Mutter Gottes, rein,
Wie nie der Sonne Schein! —
Das Glöcklein geht,
Auf zum Gebet!
Ave Maria.

Der Abend sinkt,
Ein Sternlein blinkt,
Dann zahllos viele allzumal:
O sei gegrüßet ohne Zahl,
O Mutter, die da wacht
Für uns in dunkler Nacht! —
Das Glöcklein geht,
Auf zum Gebet!
Ave Maria.

Von den übrigen Vertretern des Weltklerus haben in jüngerer Zeit der Bopparder Pfarrer J. B. Berger (Gedeon von der Heide) (1806—1888), der Seelenhirte von Beverungen Ferdinand Heitemeier (1828—1892) und der fromme Vikar von Büderich, Peter Sömer (1832—1902) ihre Harfe zu geistlichen Lieder gestimmt, die zum Teile schon in unseren Gesangbüchern Aufnahme gefunden haben und zum Volksliede geworden sind. Auch aus der stillen Klosterzelle drang das geistliche Lied in das geräuschvolle Getriebe des Weltgetümmels. So legte der Jesuit Fritz Esser (geb. 1854) der Himmelskönigin herrliche „Blüten der Marienminne“ zu Füßen, während sein Ordensbruder G. M. Dreves

[1]) Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 1883—1891.

(1854—1909) unverwelkliche „Kränze ums Kirchenjahr“ (1886) flocht. Als die letzten Ringe dieser goldenen Kette mögen sich zwei Söhne des heiligen Benedikt anfügen, P. Pius Zingerle (1801—1881) und der vielseitige P. Gall Morel (1803—1872), von dessen frommen Liedern, wie sein Ordensbruder P. Anselm Schubiger berichtet, einige „schon tausendfältig vom Volke gesungen wurden“. Zu diesen gehört sein:

Wallfahrtslied

Wo hoch im grünen Schweizertale
Die heilige Kapelle steht,
Zu der bei lautem Liederschalle
So mancher fromme Pilger geht,
Da zieh'n auch wir, Maria mild,
Zu deinem heiligen Gnadenbild!

Wo Millionen Trost genossen,
Wo manche Wunde ward geheilt,
Wo Meinrad einst sein Blut vergossen,
Wo mancher Heilige geweiht,
Da zieh'n auch wir, Maria mild,
Zu deinem heiligen Gnadenbild!

O hör' uns, Mutter voll Erbarmen,
Verstoße deine Kinder nicht,
Und zeig uns Flehenden, uns Armen
Dort deines Sohnes Angesicht!
Wir zieh'n ja hin, Maria mild,
Zu deinem heiligen Gnadenbild.

Es würde zu weit führen, von den Dichtern und Dichterinnen der Gegenwart, in die uns der weitbekannte P. Esser geführt, diejenigen zu besprechen, die wie z. B. Huberta Knur, Arno von Walden (Lorenz Krapp), Franz Reinhard und E. von Handel-Mazzetti unter ihren Liedern in goldener Schale zuweilen die echte Perle des Kirchenliedes bieten. Aber einer von ihnen, in dessen wunderschönen „Kirchenliedern“ (1906, 1909) — wenn sie auch nicht alle in die Gesangbücher hinein gehören — wir mehr denn einmal die einfache Schönheit des Liedes, den natürlich frischen Zauber des Volksliedes und die Würde und Heiligkeit des Kirchenliedes finden. Es ist der Tiroler Kapuzinerpater Gaudentius Koch. Wenn im Pustertale vor der gemeinschaftlichen Kommunion die ganze Schuljugend in heiligem Verlangen sein verbreitetstes Lied singt:

Ich glaub an dich, Herr Jesu Christ,
Daß du der Seelen Speise bist;
Ich hoff auf dich zu aller Stund
Und liebe dich aus Herzensgrund.

Wie darf ich deinem Throne nahen,
Dich in mein sündig Herz empfahn:
Herr, wasche mich in deinem Blut,
Dann komm zu mir, du höchstes Gut.

Bewahr mich vor dem Sündenfall,
Und komm mit deinen Gnaden all:
Mein Herz ist dein für alle Zeit,
Sei hochgelobt in Ewigkeit!

dann lauscht mit himmlischem Lächeln der holdselige Jesusknabe dem frommen Sange der unschuldigen Kleinen; gern hält er gnadenspendende Einkehr in die Herzen der Kinder und erfüllt sie mit der heiligen Freude des Himmels, des Kirchenliedes ewiger Heimat.

Mögen die prächtigen Weisen der Sänger recht viele zu frommem Wettstreit begeistern, damit „viele hinabsteigen in den Schacht vom Tempelberg, wo man das Edelgestein hervorgräbt zur Zierde des Heiligtums. Wenn viele schaffen, dann wird auch, das hoffen wir, bald manch glänzender Rubin vom eucharistischen Zelte uns entgegenfunkeln“.

Es erübrigt noch, über den 1868 von Fr. Witt gegründeten „Cäcilienverein für alle Länder deutscher Zunge“ zu sprechen. Die Organe des Cäcilienvereins lassen sich die Pflege auch des deutschen Kirchengesanges recht angelegen sein. Da ist nun eine Tat des Vereines mit besonderer Freude zu begrüßen. Schon Meister hatte den Gedanken an ein allgemeines deutsches Gesang- und Choralbuch angeregt. Bäumker hat ihn mit Begeisterung aufgegriffen und auf den Cäcilienverein als auf denjenigen hingewiesen, der ihn am sichersten der Verwirklichung zuführen könne. Ihm stimmt Prof. Dr. B. Schäfer mit dem Vorschlage zu, daß der Cäcilienverein sich in Verbindung mit dem deutschen Episkopat über einen Kern von 150—200 Liedern verständige. Der schöne Traum jener Männer scheint in unseren Tagen in Erfüllung zu gehen: Auf dem III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft (Wien, Mai 1909) wurde in einer offiziellen Sitzung der auf

der 18. Generalversammlung des Cäcilienvereins zu Eichstätt (20.—22. Juli 1908) eingesetzten Wissenschaftlichen Kommission einstimmig folgende Resolution gefaßt:

„Der Allgemeine Cäcilienverein wird ersucht, die Wissenschaftliche Kommission zu beauftragen, sich mit dem Hochwürdigsten Episkopate des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit event. die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall nach demselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden können".

Dieser Antrag, der den Namen des zeitigen Generalpräses des Cäcilienvereins trägt, fand auf der 19. Generalversammlung zu Passau (2.—4. August 1909) unter allgemeiner freudiger Zustimmung einstimmige Annahme. Nach einem Vorschlage des Antragstellers sollen alle Äußerungen der Fach- und Tagespresse, ferner schriftliche Gutachten, Vorschläge usw. gesichtet und durchgearbeitet und dann der Wissenschaftlichen Kommission des Cäcilienvereins unterbreitet werden. Diese wird sich mit dem Hochwürdigsten Episkopat in Verbindung setzen, ihm bestimmte greifbare Vorschläge vorlegen und ihn um die Förderung und definitive Regelung der Angelegenheit bitten".

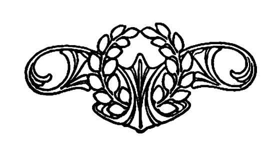
Hoffen wir, daß die Arbeit der Verwirklichung immer näher gebracht wird, damit recht bald die Worte des um das deutsche Kirchenlied so verdienten G. M. Dreves in Erfüllung gehen: „Dann hätten wir die köstliche Frucht, welche der Baum der katholischen Hymnologie gezeitigt; das wäre die Krönung der Forschung unserer beiden „Meister"; die herrlichen Lieder des Mittelalters, der frommen Brust einer glaubensinnigen Zeit entsprungen, wären wieder dem katholischen Leben und Singen zurückgegeben zur Ehre Gottes und zum Heile der Seelen".

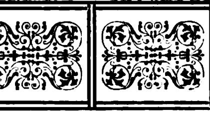
Als gelegentlich einer Pilgerfahrt zum ehrwürdigen Papst Leo XIII. deutsche Lieder aus deutscher Brust, aus deutschem Christenherzen zu Venedig in den weiten Hallen des St. Markusdomes ertönten, da haben diese deutschen Klänge, diese deutschen Lieder das Herz des Patriarchen Sarto nach seinen eigenen Worten mit großer Freude erfüllt, haben es höher schlagen lassen in heiliger Liebe zu seinem Gotte und es mit unwiderstehlichem Heimweh nach jenen Wohnungen erfüllt, die Christus in seines Vaters Hause für uns bereitet hat. Jetzt, da der ehemalige Kardinal der Lagunenstadt, dieser Mann aus dem Volke, der auch die Seele des Volkes kennt und dessen unauslöschliche Liebe zum Volksgesange, den Stuhl des heiligen Petrus bestiegen hat, da hegen wir den Herzenswunsch: Möge es unserm Heiligen Vater Pius X., der auch der *musica sacra* durch das *Motu proprio* vom 22. November 1903 den rechten Weg gezeigt hat, vergönnt sein, den Anfang eines herrlichen neuen Frühlings für das katholische deutsche Kirchenlied zu schauen.

„Die alten Kirchenlieder,
O singe sie aufs neu',
Und sing' sie immer wieder,
Du Volk der deutschen Treu'!
An ihrem Feuer labe
Dich gern beim Saitenspiel;
Mit diesem Pilgerstabe
Kommst du gewiß ans Ziel.

So singe, daß es dringe
Zum höchsten Wolkenthron,
Einmütig, daß es klinge
Der Jungfrau samt dem Sohn,
Wie deine Väter taten
Bis an der Nordsee Strand,
So bist du wohlberaten,
Mein deutsches Vaterland."

(Tilike „Magnificat")





Choralkurs in Freising




Ende Juli wurde in Freising ein Choralkurs abgehalten, d. h. eine Einführung in den Vatikanischen oral. Zum Kursleiter wurde H. H. Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensrg, gewonnen. Wie sehr das Erzbischöfliche Ordinariat in München selbst die Zeit- und Zweckgemäßheit er solchen Veranstaltung empfand, bewies die tatkräftige Unterstützung, welche dasselbe dem Kurse zuteil den ließ, und die offizielle Vertretung, mit welcher H. H. Domkapitular Geistl. Rat Dr. Michael Buchrger aus München betraut war. Willkommen war der Kurs auch in weiten Kreisen der Kirchensiker, wie die zahlreiche Zuhörerschaft erkennen ließ, die sich zumeist aus Geistlichen, aber auch aus orregenten, Organisten und Lehrern zusammensetzte.

Für all diese verschiedenen Interessenten ward Stoff zur Belehrung und Aufmunterung in reicher le geboten, in allgemeiner und besonderer Einführung. Die allgemeine, an den Anfang gestellte Erörteg gab einen kurzen Überblick über die Geschichte des Chorales mit besonderer Hervorhebung der uptwendepunkte: der gregorianischen Urform, der medizäischen Überarbeitung und der vatikanischen form. Namentlich interessierte der trefflich mit quellenmäßigen Tatsachen belegte Hinweis darauf, daß Medizäa als bloße Privatarbeit entstanden war. Dem knapp und klar gehaltenen allgemeinen Teil folgte weit umfassendere besondere Einführung, die ja dem Hauptzweck, der Praxis des gregorianischen orales, dienen sollte. Dieser praktischen Tendenz entsprechend ging der Kursleiter im speziellen Teil n einfacheren aus, um allmählich zum besonderen vorzudringen. Es wurde begonnen mit der Ausache des Textes und der würdigen Rezitation. Dabei konnte man beobachten, wie auch eine so einne Vortragsart, die Rezitation auf einem Tone, gleichwohl in vielen Fällen gar sehr der Verbesserung ig ist, wie aber andererseits eine solche Verbesserung durch wenige mit Fleiß angestellte Übungen eicht werden kann. Das schwierige Kapitel des Rhythmus wurde durch die praktische Behandlung eichtert, zunächst mit Verzicht auf den Text durch Solmisationsübungen, dann in Verbindung mit dem kt. Es folgten neben anderen syllabischen Gesängen schon sehr bald reichere und doch recht sangliche lodien (Introitus *Loquebar, Os justi, In medio* u. a.). Durch kluge Verteilung des Stoffes, durch Wechsel schen schwierigeren und leichteren Gesängen, durch Einstreuung packender, der Choralgeschichte, der eorie, der eigenen Erfahrung entnommener Erläuterungen wußte der Vortragende die Aufmerksamkeit zu fesseln, daß er stundenlang den fruchtbringenden Unterricht fortsetzen konnte. In fortschreitender ung verschafften sich die Kursteilnehmer selbst einen Überblick über die zahlreichen priesterlichen onationen der heiligen Messe, aber auch die reichsten und schwierigsten Gesänge des Graduales gelangten Besprechung und zum Vortrage. Von großem Nutzen war es für die Teilnehmer, daß sie auch diese cheren Gesänge in dem ihnen vorgelegten Buche, *Kyriale* und *Commune Sanctorum,* selbst verfolgen nten. Zum guten Gelingen des Kurses trugen auch die Probegesänge bei, welche ein kleiner Sängerr des Klerikalseminars nach Weisung des Kursleiters während der Vorträge zur Aufführung brachte.

Den Interessenten für Orgelspiel ward eine Orientierung über die verschiedenen Auffassungen der Choralbegleitung und eine kurze Anleitung zur eigenen Betätigung geboten. Mit Ablehnung chromatischen Begleitungsversuche stellte diese Anleitung sich auf diatonischen Boden und m als Vorbild die diatonische Choralbegleitung, wie sie der bekannte Regensburger Domorganist seph Renner in der Kathedrale selbst praktisch ausübt und seinen Schülern an der Regensburger chenmusikschule theoretisch und praktisch lehrt. Recht erfreulich war das lebendige Interesse, welches Teilnehmer im Anschluß an die Vorträge in privaten Besprechungen und in eingehender Besichtigung ausgestellten Literatur bekundeten.

Für das Zustandekommen des Kurses ist man nicht bloß der Oberhirtlichen Behörde zu großem nk verpflichtet, sondern auch ganz besonders der Direktion des Erzbischöfl. Klerikalseminars in Freising, H. Professor Dr. Schauer, welcher durch seine Autorität und Arbeitskraft die ganze Veranstaltung energisch in die Wege leitete; H. H. Direktor Weinmann aber, der die arbeitsreiche Leitung des Kurses eraus selbstlos und bereitwillig übernommen, hat damit der *Musica sacra* bedeutende Förderung zuteil rden lassen. Möge dieser Kursus für die Erzdiözese München und Freising von reichem Segen begleitet sein d zugleich auch weitere Kreise zu gleicher Sorge für den liturgischen Gesang ermuntern! S.

Die Redaktion kann es nicht über das Herz bringen zu obigem Bericht noch ein Nachwort zu reiben, schon deswegen, weil der bescheidene Berichterstatter zwar an alle anderen gedacht, aber ne eigene verdienstvolle Tätigkeit vollständig verschwiegen hat.

Der Freisinger Choralkongreß verdankt in erster Linie sein Zustandekommen den Bemühungen s H. H. Präfekten Eugen Schmid (eines Bruders des bekannten Pianisten Schmid-Lindner, Professor der Kgl. Akademie der Tonkunst in München), der als Chorallehrer am Priesterseminar in Freising t langem schon auf dem Boden der Vatikana arbeitet und die Liebe und Begeisterung, die er seinen zigen Alumnen für die unverfälschten Melodien des heiligen Gregor ins Herz senkt, auch gerne weiteren stlichen Kreisen mitteilen wollte. Denn nur dann, wenn ein *Rector ecclesiae* durch Hören und Singen h selbst überzeugt hat, daß die Vatikanischen Melodien die der Medizäa — mit Ausnahme der listischen Gesänge wie Graduale usw. — an Schwierigkeit der Ausführung nicht überbieten, an hönheit und rhythmischem Schwung aber weit übertreffen, wird er mit warmen Sympathien für

den alten traditionellen Choral eintreten und auch seinen Chorregenten dafür zu gewinnen suchen: *fides ex auditu.* Und diese Überzeugung muß und wird ein jeder Choralkurs zustande bringen. Ich glaube keinen Widerspruch zu finden mit der Behauptung, daß auch der Freisinger Kursus sie zustande gebracht hat. Wohl war ein großer Teil der Teilnehmer — ich will nicht sagen *mala,* aber mindestens — *dubia fide* gekommen, d. h. die Kursisten kannten den Vatikanischen Choral nur dem Namen nach oder aus schlechten Aufführungen, wußten nichts als von den unüberwindlichen Schwierigkeiten, die seine Ausführung bereiten soll usw., aber die freudige Zustimmung fast aller Herren am Schlusse der Tagung gab mir die sichere Gewähr, daß die oben intendierte Beweisführung geglückt war. Freilich, wenn ein Pfarrherr sagt: ich kann den Vatikanischen Choral nicht einführen, denn ich habe einen Chorregenten, der weder singen noch Orgel spielen kann, so hat er Recht, denn von einem solchen kann er auch die Medizäa nicht singen lassen, ebensowenig wie irgendeine einstimmige Messe oder ein Requiem; aber daran ist nicht der Vatikanische Ghoral schuld, sondern die vielfach mangelhafte Ausbildung unserer Chorregenten, die in einem solchen Falle das Abhalten von Ämtern überhaupt unmöglich macht. (Der † Generalpräses des Deutschen Cäcilienvereins, Dr. F. X. Witt, hat als Pfarrer von Schatzhofen einem solchen unfähigen Chorregenten gegenüber erklärt, daß er für die Zukunft von den Pfarrkindern Stipendien für Hoch- und Leichenämter nicht mehr annehmen, sondern nur mehr stille Messen lesen werde.)

Was den Choralgesang im Priesterseminar Freising selbst betrifft, so muß derselbe als vorbildlich bezeichnet werden, wenigstens traf das zu bei den Herren Alumnen, welche auf Ersuchen des Kursleiters als *Schola* die schwierigeren Choralgesänge ausführten; man fühlte, hier wirkt ein Mann als Chorallehrer, der nicht nur selbst seiner Sache sicher ist, sondern auch seinen Schülern jene feinfühlige Auffassung beizubringen versteht, welche von einer Vergeistigung der Choralmelodien zu sprechen das Recht gibt. Schon der straffe und sichere Rhythmus — wenn ich auch mich selbst mit demselben nicht immer einverstanden erklärte — ließ die eingehende und liebevolle Schulung erkennen und erinnerte mich oft unwillkürlich an die idealen Pflegestätten des Chorals, an unsere Benediktinerklöster.

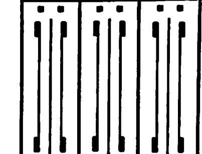
Daß H. H. Präfekt Schmid endlich bei seinen Bestrebungen eine so warme und wohlwollende Unterstützung an der Erzbischöfl. Behörde fand, daß das Erzbischöfl. Ordinariat München-Freising den Choralkurs in seinem Amtsblatt eigens ausschreiben ließ und in der Person des verehrten H. H. Domkapitular Dr. Buchberger einen Vertreter sandte, daß besonders der Direktor des Priesterseminars H. H. Dr. Schauer seine ganze Liebe und Fürsorge dem Kursus angedeihen ließ, das sind Momente, die in Diözesen, wo der traditionelle Choral seit Jahrhunderten gesungen wird, als selbstverständlich angesehen werden können, in Diözesen aber, wie bei uns in Bayern, wo die Vatikana erst allmählich sich Eingang verschaffen muß, nicht hoch genug gewertet werden können und dankbarst begrüßt werden müssen.

An den Choralkurs schloß sich am 30. Juli der Eucharistische Kongreß für die Erzdiözese Freising. Derselbe bot so viele erhebende Momente und war durch eine so zahlreiche Teilnahme von Klerus und Volk ausgezeichnet, daß es einem Kirchenmusiker ordentlich warm ums Herz werden mußte, wenn er hier wiederum sehen konnte, wie sein ganzes Sinnen und Trachten, all sein Mühen und Opfern, kurz seine ganze Kunst, der Verherrlichung des eucharistischen Heilandes gilt. Und auch hier stand die polyphone Kirchenmusik unter Leitung des H. H. Neomysten Roßberger auf einer bedeutsamen Höhe. Ich erinnere nur an die festliche, nicht gerade leichte Messe von Rheinberger — über manche schwache Partien der Komposition vermag freilich auch der beste Männerchor nicht hinwegzutäuschen — an die schöne (in der Rezitation der Falsibordoni etwas zu rasch genommene) polyphone Vesper und besonders an das wundersame *Adoremus* von Haller, das in seiner Faktur so einfach und schlicht wie das Vaterunser, aber unter der feinsinnigen und andächtigen Auffassung des Dirigenten eine so mächtige Sprache zu den in später Abendstunde vor ihrem eucharistischen Heiland zur Schlußandacht versammelten zahlreichen Gläubigen redete, daß man es eine eindrucksvolle eucharistische Predigt nennen konnte. Die glanzvolle Krönung des Kongresses bildete die Schlußprozession, bei welcher der Oberhirte der München-Freisinger Erzdiözese Sr. Exzellenz Dr. v. Bettinger in Begleitung der Hochwürdigsten Benediktiner-Äbte von München-St. Bonifaz und Scheyern das *Sanctissimum* trug. Mit fliegenden Fahnen bewegte sich die große Schar der Andächtigen um den Freisinger Domberg, und als man oben wieder anlangte, da klang aus der Priester und Gläubigen Munde mit mächtiger Stimme das „Großer Gott, wir loben dich" durch die Ebene hin, von den Herren Alumnen, die hinter dem Altare Aufstellung genommen hatten, mit Blechmusik wirkungsvoll begleitet. Ja, das war in der Tat die lebensvolle Illustration zu der prächtigen Rede, welche Geistl. Rat Prof. Dr. Huber am Vormittag des Kongresses gehalten hatte: „Die Eucharistie, der Zentralpunkt katholischen Glaubens und priesterlichen Lebens" eine Rede so tief und geistvoll, wie ich über dieses Thema seit einer Predigt des Bischofs Serafini in der *Chiesa nuova* in Rom keine mehr gehört habe.

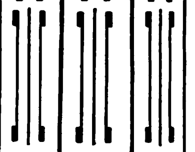
Und als ich des andern Tages Abschied nahm von dem gastlichen und lieben Domberg, da fühlte ich erst, wie tief sich die Freisinger Tage in mein Herz eingegraben hatten, und in meinen Urlaub nahm ich ihr Andenken als schönste Erinnerung mit auf den Weg; den zum Abschied grüßenden Türmen aber winkte ich zu ein herzliches „Auf Wiedersehen!"

K. W.





Musikalische Rundschau



Das Sonderheft Klosterneuburg der *Musica Divina* vom August-September bringt einen reichen Inhalt mit schönen Bildern. Den praktischen Kirchenmusiker wird vor allem eine Äußerung Prof. Max Springers zum **Problem der Choralbegleitung** interessieren. Bekanntlich hat Kanonikus Griesbacher den Klosterneuburger Professor als Kronzeugen für seine Idee einer chromatischen Choralbegleitung angeführt (vgl. Cäcilienvereinsorgan Januarheft 1913, S. 14 ff.: . . . „Ich habe eine noch viel gewichtigere Autorität für mich: Das ist der Springer von heute. Wie es bei seiner echten Künstlernatur nicht anders denkbar ist, hat er das Unzulängliche der Diatonik . . . längst erkannt und die Konsequenzen gezogen" usw.) Die kirchenmusikalische Welt hat daraufhin tatsächlich eben den Prof. Springer, der früher so ideale theoretische und praktische Werke zur Choralbegleitung geschrieben, für einen Vertreter dieser neuesten Versuche auf dem Gebiete des Chorals gehalten. Zur allgemeinen Freude hat sich das nun nicht bestätigt; hören wir Springers eigene Worte (in einer Besprechung des neuerschienenen Griesbacherschen ‚*Psalterium Vespertinum*' a. a. O. S. 191): „Wir kommen auf das Werk und das Griesbachersche Problem in einem eigenen Artikel ausführlich zurück. Nur soviel sei erwähnt, daß wir uns mit dem Griesbacherschen Choralbegleitungschroma, das schon über die Grenzen der künstlerischen Selbstdisziplin und der stilistischen Einheitlichkeit ins Uferlose hinauspendelt, nicht einverstanden erklären können. (Der Sperrdruck stammt von dem Schreiber der Zeilen.) Der Autor will keine Schranken gelten lassen in der Anwendung des Chroma. Wir sind der Ansicht, daß das Chroma um seiner selbst willen in der Choralbegleitung keinen Platz hat. Für viele mag eine solche Harmonisierung etwas Bestrickendes haben. Für denjenigen, der sich in das Wesen des neuen Chorals hineingelebt hat, bildet sie in dieser Form ein fremdes Element, das dem Charakter der gregorianischen Gesänge widerstrebt und deren eigentliche Färbung zerstört. G.s Chromatik geht naturgemäß Hand in Hand mit einer diatoniefremden melodischen Empfindung und wirkt daher als harmonische Unterlage unkünstlerisch, zuweilen peinlich." Soweit Professor Springer. — Damit scheinen die Griesbacherschen Ideen — wie der als langjähriger Domkapellmeister und Komponist hochverdiente Msgr. Nekes in Aachen in einem Artikel ‚Irrnisse und Wirrnisse' (Gregoriusblatt 1913, Nr. 9/10 S. 93) schreibt — abgetan zu sein." (Man vergleiche den Artikel von P. W. Doll in der Julinummer des „Cäcilienvereinsorgans": „Warum wurde Griesbachers Choralchroma abgelehnt?") — Das gleiche Sonderheft der *Musica Divina* bringt Auslassungen des Wiener Musikreferenten Max Kalbeck über die Stellung der beiden Zeitgenossen Brahms und Bruckner zueinander. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, daß Kalbek noch immer Versuche unternimmt, der Gegenwart die Kunst eines Bruckner zu verekeln. Noch lästiger fallen uns die Auslassungen dieses Mannes mit der giftigen Feder, wenn wir wahrnehmen, wie er das Privatleben des frommen Einsiedlers von St. Florian zum Gegenstand seines Spottes über den kindlich-gläubigen katholischen Meister macht.

Wir verlangen vom Künstler den Nachweis der Einheit in seiner Lebens- und Kunstauffassung; deswegen gehört das Privatleben zu einem Teile mit in den Bereich der Untersuchung über die Eigenart eines Künstlers. Wenn man aber lesen muß, wie das religiöse Innenleben eines Katholiken verspottet wird lediglich zu dem Zwecke, um den Künstler herabzusetzen, so wirkt das ekelhaft. Was man als Nichtkatholik nicht versteht, an dem sollte der Nichtkatholik mit jener Achtung duldsam und feinfühlig vorübergehen, die man in der Gesellschaft einander gewährt. Einflußreiche Musikkreise in Mittel- und Norddeutschland empfinden es als eine Art innere Verpflichtung Bruckner gegenüber, ihn nicht länger auf Kosten der „Brahminen" zu unterdrücken. Die Erkenntnis der Bedeutung dieses Genies, wie Bruckner eines war, ist im erfreulichen Zunehmen begriffen. Daran ändern Angriffe wie die erwähnten, nichts. Dafür hat Bruckner genügend gesorgt.

Eine glückliche Idee maßgebender Kreise des Königreiches Preußen war es, anläßlich des Regierungsjubiläums eine Sammlung alter, volkstümlicher Lieder anzuregen. Die Kgl. Bibliothek in Berlin hat die zahlreichen Einsendungen sofort gesichtet und nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt. Vereine für geschichtliche Forschung und Heimatkunde haben kleinere Geldpreise für Einsendungen ausgesetzt. Man darf mit Recht etwas Gediegenes erwarten. Ein „Kaiservolksliederbuch" für einstimmige Lieder dürfte allen Freunden der Volksmuse hoch willkommen sein. Übrigens sollten es Chordirigenten als eine ihrer bedeutenderen Aufgaben erachten, der Idee ihren Einfluß und ihre Mithilfe zu widmen. Von der Anregung eines rührigen, merkantil auf der Höhe stehenden Verlages, neue Volkslieder unter das Volk zu bringen, scheint nicht ein Hauch auch nur ein Blatt des deutschen Volkswaldes in Bewegung gesetzt zu haben. Über und unter allen Gipfeln ist wieder Ruh'. —

Die Frauenbewegung auf dem Gebiete der Tonkunst hat einen schönen Erfolg zu verzeichnen: das noch nicht 20 Lenze zählende Frl. Lily Boulanger hat den ersten Rompreis der Pariser Kunstakademie erhalten. Ob die Zeit bald kommt, wo das *„mulier taceat in ecclesia"* auf dem Gebiete der Kirchenmusik durchbrochen wird. Uns sollte es recht sein, wenn es nur echte kirchliche Tonkunst ist, die den Bann bricht.

Der durch sein Oratorium *Quo vadis* rühmlich bekannte katholische Komponist Felix Nowowiejski hat ein neues Werk vollendet: „Kreuzauffindung", das demnächst im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen wird.

Eine glückliche Stadt scheint Friedland (Bezirk Breslau) zu sein. Die beiden Männergesangvereine „Frohsinn" und „Konkordia" haben sich zu gemeinsamer Arbeit zusammengeschlossen, um während der Sommermonate auf freien Plätzen der Stadt von Zeit zu Zeit Lieder vorzutragen. Ein herzliches Bravo der trefflichen Idee.

Das Orchester wird aller Voraussicht nach eine Bereicherung durch die Tenorgeige erhalten. Der Geigenbauer E. Witaczek in Moskau hat sie nach Angaben des Cellisten Prof. von Glehn hergestellt. Sie weist dieselben Saiten wie die Violine auf, nur um eine Oktav tiefer.

Etwas Neues hat sich in Wien zugetragen. Der Direktor der XI. Bürgerschule (Enkplatz), Herr Gemeinderat Alfons Benda, gab die Anregung, daß ungefähr 150 Schülerinnen unter Führung von Frl. Werner und Herrn Hauer — beide Lehrkräfte der Schule — eine mehrstimmige Messe von Kempter, Op. 39, zum Schlusse ihrer Schulzeit sangen. Die Aufführung leitete der Chordirektor Haslbrunner. Es soll alles vorzüglich geklungen haben. — Das wäre etwas Ähnliches als wie die Schlußprüfung der Zentralsingschule in Augsburg, wo an 300 Kinder im Vereine mit einem genügend stark besetzten Männerchore nebst Dilettantenorchester einen herrlichen Schlußchor aufgeführt haben. Das Schlußkonzert im ganzen hat die Bewunderung weiterer sachverständiger Kreise erregt. — Wir richten nach Wien die Bitte, den Versuch zu machen, die opferfreudigen Kinder zu öfteren Übungen auch weiterhin zusammenzurufen. In Augsburg geschieht es auch mit viel Glück. Die Veranstaltung in Wien stellt dem guten Geiste der Schule ein beredtes Zeugnis aus.

Das müssen herrliche Stunden und Tage in Turin während des Kongresses für Kirchenmusik 1913 gewesen sein. An 250 Sänger, unter Leitung des Maestro Dogliani, führten die *Missa Papae Marcelli* auf. Uns interessiert die von Tebaldini ausgesprochene Befürchtung, „daß man namentlich in Deutschland und Österreich bald wieder auf neue Abwege geraten werde". Der „Witt" Norditaliens muß es wissen, wie er zu dieser schwerwiegenden Äußerung kommt. Vielleicht erfahren wir etwas Näheres über die Gründe für seine Ansicht. Auf der einen Seite kleben wir am alten Schlendrian, auf der andern drohen uns „neue" Abwege. Gewiß gefahrvolle Zeiten, wenn Tebaldinis Voraussetzungen wahr wären. Kirchenmusikalischer Fortschritt ist schwer, sehr schwer.

Der amerikanische *Musical-Club* hat einen Preis von reichlich 50000 *M* ausgeschrieben für die Komposition einer Oper, deren Textdichter es vermeidet, in Gebiete hinabzusteigen, die als „peinlich oder gar als anstößig" empfunden werden. So meldet die *Musica Divina*, Wien, Seite 200, Jahrgang 1913. — Gegen wen mag sich diese Ausschreibung wohl richten? — Hat man nicht neue Opern, deren Autor die Verleger zwingt ihm ungeheure Honorare zu zahlen; die Verleger gehen auf die härtesten Honorarbedingungen ein; sie wissen, daß sie doch noch Geschäfte machen. Warum? — Sie kennen das liebe Publikum. Das füllt die Häuser. Und doch suchen die Amerikaner nach „reinen" Stoffen. Die „Neue Welt" klagt die „Alte Welt" an.

Richard Strauß hat „eine deutsche Motette" für vier Solostimmen und sechzehnstimmigen *a cappella*-Chor geschrieben (Berlin-Fürstner, Op. 62), ebenso ein „festliches *Praeludium*".

In Berlin plant der Deutsche Musikverband die Errichtung einer Volksmusikschule nach dem Plane von Dr. Karl Storck, dessen Einzelheiten der bekannte Musikgelehrte auf dem diesjährigen Berliner Verbandstage näher entwickelte. Darnach soll begabten Schülern Gelegenheit geboten werden, ein Instrument gut und preiswert zu lernen. Zeit dazu hätte die Jugend. Voraussetzung ist, daß der Volksschulunterricht im Gesange die Jugend kunsthungrig mache. Bis das geschieht, hat's noch etwas Zeit.

Albert Greiner, Gründer und Leiter der Zentralsingschulen in Augsburg, ist vom Magistrat der Stadt zum Direktor dieser Schulen (sieben bis jetzt) ernannt worden. Wir kennen ihn näher, diesen hochmusikalischen, pädagogisch reich veranlagten Musiker und Schulmann. Die Stadt Augsburg ist zu beglückwünschen einen solchen Führer zu haben. Wir bezweifeln, ob die Kunstarbeit, welche Greiner mit Kindern leistet, noch überboten werden kann, ohne gesunde Bahnen zu verlassen. Von Herzen unsern Glückwunsch zu der Ehrung, die auch seinen tüchtigen Mitarbeitern gilt.

Eine interessante Gassenhauerstatistik geht durch die Presse. Darnach nennt Deutschland ungefähr 7000 Nummern sein Eigentum. England zählt nur etwa 3000. Amerika verfügt über 50000. Die Höchstleistung weist mit 150000 (!) auf die Stadt des Witzes, das Land der Möglichkeiten — Frankreich, Paris. Lassen wir ihm diesen Vorsprung. H. L.

Seinen 50. Geburtstag begeht am 15. September der bekannte Berliner Musikpädagoge Max Battke. Seine unterrichtliche Tätigkeit sowie seine zahlreichen Schriften haben fast ausschließlich die Entwicklung des Musikverständnisses, insbesondere durch die Hebung des Schulgesanges zum Ziel, und seine „*Primavista*-Methode" hat unter den Gesanglehrern Deutschlands, Österreichs und der Schweiz zahlreiche Anhänger gefunden, die durch ihre Erfolge im Schulgesangunterricht Aufsehen erregt haben. Seine bekanntesten Schriften sind: *Primavista*, eine Methode vom Blatt singen zu lernen. Elementarlehre der Musik. Die Erziehung des Tonsinnes. Musikalische Grammatik. Stimmbildung in der Schule. Singebüchlein.



Einen Fortbildungskursus für Schulgesangunterricht in **Prag** veranstaltete der Zentralverein der deutschen Lehrerinnen in Böhmen vom 3.—10. September. Die Vorträge hielt Prof. Emil **Bezecný**, der rührige Vorkämpfer für die Methode Max Battkes, den Schlußvortrag am 10. hielt der Autor selbst. Etwa 125 Lehrerinnen aus Böhmen und Mähren nahmen an dem Kursus teil.

In seinem Kuraufenthalt in Wörishofen traf den Redakteur dieser Blätter die unerwartete Trauernachricht von dem Hinscheiden des Direktors der Beuroner Kirchenmusikschule, Herrn **Ernst von Werra** am 31. Juli 1913. Die Leiche wurde zur Beerdigung am 2. August nach Leuck (Kanton Wallis, Schweiz) überführt, wo der Verstorbene am 11. Februar 1854 geboren wurde. Was E. von Werra mit seinem goldenen und kindlich frommen Herzen für die katholische Kirchenmusik und ihre Geschichte bedeutete als Musikgelehrter und praktischer Musiker, in seinen verschiedenen Stellungen als Organist, Musikdirektor, Mitglied des Referentenkollegiums des Cäcilienvereins und der Wissenschaftlichen Kommission läßt sich nicht mit kurzen Worten abtun, und wir hoffen bald in einem längeren Nekrolog — bisher haben wir uns leider vergeblich bei zwei seiner intimen Bekannten um einen solchen bemüht — ein Bild über das Wirken des teuren Toten unseren Lesern entwerfen zu können. Die Regensburger Kirchenmusikschule wird den Namen E. von Werra stets in treuem Andenken bewahren, war er doch einer von den drei Schülern des ersten Kurses im Jahre 1874. *R. I. P.*

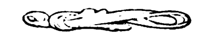
Dieser Trauernachricht können wir eine Freudenbotschaft anfügen, die Ernennung des bisherigen Münsterchordirektors Prof. Jos. Scheel zum Nachfolger Dr. Stehles als Domkapellmeister von **St. Gallen.** Domkapellmeister Scheel, Sohn des Oberlehrers Johann Scheel in Horb, erhielt seine musikalische Ausbildung am Schullehrerseminar in Saulgau, am Konservatorium in Stuttgart, an der Kirchenmusikschule in Regensburg und bei Perosi und Capocci in Rom; am 1. Dezember 1907 wurde er nach Konstanz berufen, wo er sich als Münsterchordirektor und Dirigent des Liederkranzes große Verdienste um die kirchliche und weltliche Musik der Bodenseestadt erwarb. Es besteht kein Zweifel, daß Domkapellmeister Scheel der richtige und tüchtige Mann ist, die großen Traditionen, die sich an das altehrwürdige St. Gallen knüpfen, in ruhmvoller Weise fortzuführen. In diesem Sinne unsere herzlichen Wünsche *ad plurimos annos* dem erst 34jährigen Maestro!

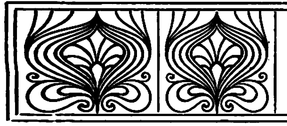
Herrn Dr. J. Kromolicki, Chordirigent an der St. Michaelkirche in Berlin wurde der Titel „Kgl. Musikdirektor" verliehen. Herrn Heinrich Huber, Chorregent in Schongau a. L. (Bayern) wurde bei einem internationalen Wettbewerb für seine Komposition *Ave Maria* für Sopransolo und gemischten Chor und Orgel der erste Preis zuerkannt; das Opus wird bei der *Editoria Musicale Genovese* in Genua erscheinen. Den beiden ehemaligen Eleven unserer Schule die herzlichste Gratulation!

Kirchenmusikschule ‚Gregoriushaus' in **Aachen.** (Schlußfeier.) Mittwoch, 23. Juli, nachmittags 4 Uhr Kirchenmusik-Aufführungen in der Kirche: 1. V. F. Skop: Tokkata-Phantasie in *H*. 2. a) Graduale vom Feste Peter und Paul, Choral, b) Alleluja aus der Messe vom heiligsten Herzen Jesu, Choral. 3. *Tres sunt*, Motett von Vittoria. 4. J. Rheinberger, Sonate zur Friedensfeier in *F*, Op. 196: a) Präludium, b) Intermezzo, c) Pastorale, d) Finale. 5. Nun lobet Gott im hohen Thron (Diözesan-Gesangbuch Nr. 124). 6. Fr. Nekes, *Ave Maria* für 4st. Männerchor aus Op. 25. 7. *B-A-C-H.*, Fuge von Rob. Schumann. 8. *B-A-C-H*, Präludium und Fuge von Fr. Liszt. 9. *B-A-C-H*, Phantasie und Fuge von M. Reger. 10. J. S. Bach, Präludium und Fuge in *C*. 11. a) Sequenz: *Veni Sancte Spiritus* vom Pfingstfeste, Choral, b) Offertorium *Ave Maria* vom 8. Dezember, Choral. 12. M. Haller, *Adoramus te* aus Op. 40 für 4st. Männerchor. 13. J. S. Bach, Präludium und Fuge in *E*. Donnerstag, 24. Juli, morgens $^1/_2$8 Uhr: Choralhochamt vom Feste des heiligen Apollinaris. Die Wechselgesänge von dem Feste; die stehenden Gesänge aus der I. Messe des *Ordinarium Missae*. Nach dem Offertorium: J. S. Bach, Trio in *Es*. Postludium: F. A. Guilmant, Fuge alla Händel in *F*, Op. 49.

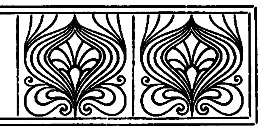
Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Abteilung für Kirchenmusik in **Klosterneuburg.** Schlußproduktion (zugleich letzter Teil der praktischen Reifeprüfung). Donnerstag, den 19. Juni 1913, 4 Uhr nachmittags: Dirigieren: *„Ave verum"* von Mozart. Orgelvortrag: „Tokkata in *C*-dur, von Bach. Dirigieren: *„Credo"* aus Op. 66 von Goller. Dirigieren: *„Credo"* aus Op. 66, II. Teil von Goller. Orgelvortrag: „Phantasie in *G*-dur" von Bach. Dirigieren: *„Ecce quomodo"* von Gallus. Dirigieren: *„Ad te Domine"* von Fux. Orgelvortrag „Monolog" von Reger. Liedvortrag: „Die beiden Grenadiere" von Schumann. Orgelvortrag: „Tokkata in *F*-dur" von Bach. Liedvortrag. — Orgel: „Präludium und Fuge in *H*-moll von Bach. Dirigieren: „Offertorium" von A. Schlögl.

Scuola superiore di Musica sacra **Roma.** Saggi di classe. 1. Scuola di canto gregoriano. Offertorio *Ave Maria.* 2. Scuola di contrapunto. a) *Adoramus* (S. C. T. B.); b) *Oratio mea* (C. 2 Tenori, B.); c) *Dies mei* (S. C. T. B.); d) *Confitebor* (S. C. T. B.). 3. Scuola di fuga. a) *Regina coeli* (C. T. B.) con accompag. d'organo; b) *Anima Christi* (S. C. T. B.) con accompag. d'organo. 4. Scuola d'organo. a) Bach, *Fughetta in la minore;* b) Mendelssohn, *Sonata 2,* Bach, *Fantasia e fuga in re minore;* c) Bach, *Fuga in si minore,* Capocci, *Sonata I,* primo tempo; d) Bach, *Fuga in re minore,* Boezi, *Lento in si bemolle.*





Besprechungen



1. Messen

Balladori, A. *Messa festiva* für eine Singstimme oder Unisonochor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung (ad lib.) (!). **Mailand, Bertarelli & Co.** Partitur 1 L. 50 Cents., Stimmen à 30 Cents.

Wenn auch der Vermerk „Für die Kirchen der Campagna" auf dem Titelblatt sich findet, so muß doch gesagt werden, daß eine so dürftige und eintönige Musik auch der Kirchen der Campagna nicht würdig ist, jedenfalls kann eine so ärmliche Meßkomposition nimmermehr mit *Messa festiva* bezeichnet werden.

Pagella, G., Op. 103. *Messa XIII* zu Ehren des heiligen Franz von Sales für zwei gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung. **Mailand, Bertarelli & Co.** Partitur 2 L. 50 Cents., Stimmen à 30 Cents.

Leicht und gefällig. Für Alt und Bariton geeignet.

Plag, Joh., Op. 69. *Missa solemnis* zu Ehren des heiligen Maximilian für 3st. Männerchor mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Thematische Arbeit im modernen Stil von mittelmäßiger Schwierigkeit; hohe Tenöre und ein gewandter Organist sind zu guter Wirkung erforderlich.

Bömer, Val., Op. 15. *Missa in hon. St. Josephi* für 4st. Männerchor. **Hildesheim, Franz Borgmeyer.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Eine korrekte Arbeit.

Palestrina-Pagella. *Missa Papae Marcelli* für 4st. Männerchor. **Turin, Edizione Marcello Capra** (Nr. 1225). Partitur 3 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Was ich über die vom gleichen Autor für vier Männerstimmen bearbeitete Palestrina-Messe „*Iste Confessor*" in *Musica sacra* 1912 (Juli-August-Heft S. 185) gesagt habe, gilt auch von dieser Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli*. Manche Teile klingen sehr gut und erinnern lebhaft an Mitterers Bearbeitung für vierstimmig gemischten Chor, manche dagegen versagen klanglich vollständig, z. B. das *Benedictus*, das viel zu tief liegt. Auch die Textunterlage kann an einer ganzen Reihe von Stellen nicht gutgeheißen werden. (Hoffentlich wird sich der Verlag mit diesem Referat nicht wieder — wie mit dem letzten — die Praxis erlauben, die anerkennenden Zeilen herauszureißen und in einem Inserate der *S. Cecilia*-Turin mit meinem Namen unterschrieben den Abonnenten vorzusetzen. Das halte ich für eine Irreführung des kaufenden Publikums, gegen die ich Protest einlegen muß; entweder das ganze Referat oder gar keines.)

Gronen, Th., Op. 2. Erste Messe zu Ehren des heiligen Joseph für vier gem. Stimmen. **Hildesheim, Fr. Borgmeyer.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der Komponist, Domorganist in Hildesheim, ist ein Schüler Hallers und hat auch seine erste Messe in seines Meisters gefälligem und gut klingendem Stile geschrieben.

Wagner, R. Festmesse „*Jubilate Deo*" für Soli, gemischten Chor und Orchester. **Hildesheim, Fr. Borgmeyer.** Preis 3 ℳ.

Ohne eine besondere persönliche Note aufzuweisen — man kann oft eine Reihe von Takten in ihrer Harmonie schon vorhersagen — zeigt die Messe aber eine äußerst flüssige und melodiöse Faktur, die ihr auf den Orchesterchören eine beifällige Aufnahme sichern wird. Wir möchten dem begabten Komponisten empfehlen, mehr in die Tiefe zu graben — Sätze wie das seichte *Benedictus* im $^6/_8$-Takt usw. gereichen einem Domorganisten nicht zu besonderer Ehre — und erhoffen aus seiner Feder noch ernste und tüchtige Orchestermessen.

2. Verschiedene Kompositionen

Giovanelli-Frey. *Pange lingua* und *Hodie Christus natus est* für 8st. gem. Chor. **Berlin W. 57, W. Sulzbach.** Partitur à 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Frey hat dem Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister an St. Peter in Rom, Ruggiero Giovanelli (zirka 1560—1625), seine Aufmerksamkeit gewidmet (vgl. seine Studie hierüber im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, XXII. Jahrgang 1909, S. 49 ff.) und bereits 1909 eine recht dankbare Festmesse (*Vestiva i colli*, achtstimmig) im gleichen Verlage für den praktischen Gebrauch veröffentlicht. Nunmehr läßt derselbe die obigen beiden kleinen Stücke folgen, die den Freunden altklassischer Kirchenmusik eine willkommene Bereicherung ihres Repertoires bringen werden.

Dulichius-Schwartz. Motette „*Exultate iusti*" für 8st. gemischten Chor. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Den sächsischen Meister Dulichius (1562—1631) hat Professor Dr. Schwartz wieder der Vergessenheit entrissen durch Herausgabe der Centuriae in den „Denkmälern Deutscher Tonkunst". Vorliegende Motette ist dem bisher erschienenen I. Band (Nr. 4) entnommen und bietet bei ihrer ernsten Größe geübten Chören eine willkommene Gabe für festliche Gelegenheiten. Daß der erfahrene Herausgeber dem lateinischen Text auch einen deutschen beigegeben und Vortragszeichen hinzugefügt hat, erhöht den Wert und die Brauchbarkeit der Komposition.



Wagner, Rudolf. *Jubilate Deo* für gemischten Chor mit Orchester. **Hildesheim, Fr. Borgmeyer.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Eine wegen ihres allgemeinen Textes und ihrer festlichen Stimmung für alle möglichen Feierlichkeiten passende Motette, der äußeren Anlage nach an Etts bekanntes *Jubilate* erinnernd, wenn dasselbe auch nicht erreichend.

Griesbacher, P., Op. 72. Neun Kirchenlieder für drei gleiche Stimmen (Sopran I und II, Alt) mit Orgelbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 3 ℳ 50 ₰, Stimmen à 40 ₰.

Gutklingende, innige Kompositionen, deren Texte sich auf das Kirchenjahr verteilen. Für Seminare, Institute und Klöster besonders geeignet.

Welcker, M., Op. 32. O heilige Cäcilia! Hymne für: A. gemischten Chor, B. Männerchor, C. Frauenchor mit Klavierbegleitung. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Preis jeder Ausgabe Partitur 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Kurz und ohne jede Schwierigkeit; für Cäcilienvereinsversammlungen brauchbar.

Beringer, G., Op. 25. Hymne. Ein Bitt- und Lobgesang nach Worten der Heiligen Schrift für 4st. Männerchor mit Orgelbegleitung (ad lib.). **Hildesheim, Fr. Borgmeyer.** Preis 2 ℳ 50 ₰.

Die Hymne besteht aus drei Chorsätzen, von denen jeder einen in sich abgeschlossenen Gesang bildet und deshalb auch losgetrennt von den anderen als Einzelvortrag gesungen werden kann; der Text gestattet die Verwendbarkeit des Hymnus bei den verschiedensten Gelegenheiten, kirchlichen wie weltlichen. Soviel über die äußere Anlage. Die Komposition selbst trägt feierlichen Charakter und muß bei guter Besetzung der einzelnen Stimmen — namentlich in ihrem Schlußteil, der hohe Tenöre und tiefe Bässe erfordernden Fuge — von mächtiger Wirkung sein.

Koch, Karl. Wohin? für 4st. gem. Chor mit Klavierbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Schon der prächtige Text aus der Feder des bekannten Tiroler Dichters Bruder Willram (Professor Müller) mußte den Komponisten zu einer gleich prächtigen, von melodischer Frische und harmonischem Wohllaut gleichsam übersprudelnden Vertonung drängen, die überall zünden wird, wo man sie singt. Dabei sind die eingestreuten Soli und der gemischte Chor nicht einmal schwierig; nur die Klavierbegleitung erfordert einen gewandten Spieler. Es besteht kein Zweifel, daß man schon bald den hochbegabten, priesterlichen Komponisten als „Dritten im Bunde" neben seinen großen Landsleuten Mitterer und Goller nennen wird. Frisch voran!

Haug, Gustav, Op. 42. „Horch auf, du träumender Tannenforst!" für 4st. Männerchor. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Ebenfalls ein frischer, packender Männerchor für weltliche Vereine.

Koch, Markus, Op. 29. Zwei Lieder für 3st. Frauen- oder Knabenchor und Pianoforte. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 32. Sechzehn Kinderlieder für 3st. a cappella-Chor (Sopran, Mezzosopran und Alt). **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Auch wenn der Komponist sich nicht eigens im Vorwort zu Opus 32 als „Tonkünstler" vorstellen würde, könnte man es ihm doch glauben, daß er musikalisch reizvolle Lieder geschaffen, die sich besonders für Institute, Klöster usw. eignen. Dem Lied Nr. 1 des Opus 29: „Vom Himmel hoch, o Engel kommt" ist auch ein Streichquintett beigegeben, das die Wirkung ebenso erhöhen wird, wie die mitunter herzigen Texte.

Bertalotti, A. 25 ausgewählte Solfeggien für Chorschulen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 80 ₰.

Für Gesangschulen gibt es kein besseres Übungsmaterial als Bertalottis Solfeggien, die einer Empfehlung nicht mehr bedürfen. Aus dem Originalwerk sind im vorliegenden Hefte 25 Nummern ausgewählt und im Violinschlüssel — fünf Nummern (Nr. 11, 17, 18, 19, 20) in den alten Schlüsseln — dargeboten.

Wolf, K. W. Vierzehn Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Preis 5 ℳ.

Hirblinger, M., Op. 2. Wanderzeit. Ein Zyklus von zehn Gesängen aus Karl Stielers „Wanderzeit" für eine Singstimme und Pianoforte. Preis 3 ℳ. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.**

Die beiden Sammlungen bringen eine Reihe von tief empfundenen Liedern, von denen sich manches recht wohl für unseren modernen Konzertsaal eignen würde, namentlich von den Kompositionen Wolfs, der in der Begleitung mit dramatischer Kraft zu malen versteht.

3. Bücher und Schriften

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Inhalt: Wellesz E., Cavalli und der Stil der venezianischen Oper von 1640 bis 1660; Neuhaus M., Antonio Draghi; Kurth E., Die Jugendopern Glucks bis Orfeo; Koczirz, Exzerpte aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs. IV und 303 Seiten. **Leipzig, Breitkopf & Härtel; Wien, Artria & Co.**

Es war ein äußerst glücklicher Gedanke des verdienten Leiters der österreichischen Denkmäler, Prof. Guido Adler, die zu den einzelnen Denkmälern gehörigen und notwendigen Einleitungen nicht mehr wie bisher in den Bänden selbst, sondern in eigenen Beiheften zu veröffentlichen. Zu welchen Unzuträg-

lichkeiten und zu welcher ganz unhaltbaren Verschiebung des musikalischen Hauptzweckes der Denkmäler die bisherige Praxis führte, zeigt am besten der I. Aichinger Band in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern (Jahrgang X, 1909): Kroyers mit bewundernswerter Akribie geschriebene Einleitung zu Aichingers Leben und Werken nimmt über die Hälfte des Bandes ein; mit der zweiten kleineren Hälfte muß sich das gerade bei Aichinger überreiche Notenmaterial begnügen! Wenn nun auch die neuen „Studien zur Musikwissenschaft" zum großen Teil die weltliche Musik behandeln werden — wie z. B. das vorliegende erste Heft —, so weisen sie doch manche Berührungspunkte mit der Interessensphäre des Kirchenmusikers auf, ganz abgesehen davon, daß wohl noch manche Bände kommen, die sich speziell mit Kirchenkomponisten beschäftigen werden; bieten ja gerade die österreichischen Denkmäler in dieser Beziehung dem Kirchenmusiker reiches und wertvolles Material, man denke nur an die Trienter Kodizes, an Fux, an Handls *Opus musicum,* von dem soeben der IV. Band erschienen ist, usw. Darum herzlichen Glückwunsch dem weitblickenden Leiter der österreichischen Denkmäler, zu dem Schuß ins Schwarze, den er mit den „Studien zur Musikwissenschaft" getan, von denen der vorliegende erste Band zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt.

Schwartz, Rud. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1912. **Leipzig, C. F. Peters.** Preis 4 *M.*

Ein lieber alter Freund in vornehmem Gewande und wertvollen Beiträgen: v. Hornbostel, Melodie und Skala; Friedländer, Deutsche Dichtung in Beethovens Musik; Kretzschmar, Über das Wesen, das Wachsen und Wirken Richard Wagners; Allgemeines zur Affektenlehre, II. Teil; Schwartz, Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1912 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Das treffliche Jahrbuch darf wohl in der Bibliothek keines ernsten Fachmannes fehlen.

Adler, Guido. Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 7 *M.* 50 *Pf.*

Prof. Adler in Wien hat sich als erster an eine umfassende Behandlung des vorliegenden Themas gewagt. Wir sagen mit Vorbedacht „gewagt" — denn hier gilt in der Tat das Wort des Prager Professors H. Rietsch, „daß man wohl behaupten kann die ganze musikalische Wissenschaft kondensiere sich in der Lehre vom musikalischen Stil ... Die Anforderungen, die an eine solche Arbeit gestellt werden, sind demnach die denkbar größten. Nur ein Forscher, der mit reichem und zugleich abgeklärtem Wissen das ganze Gebiet musikalischen Schaffens überblickt, konnte mit Aussicht auf Erfolg ein solches Unternehmen wagen." Damit stimmt auch überein, was der Verfasser im Vorwort selbst sagt: „Indem sich unsere Forschungen vorzüglich den Stilprinzipien, Stilarten und Stilperioden der Musik zuwenden, können sie zugleich auch als eine Einführung in Wesen und Geschichte der Tonkunst und in musikhistorische Betrachtungsweise angesehen werden." Den Stilprinzipien und Stilarten gilt der erste Teil des Buches als der dogmatische, der Stilperiode der zweite Teil als der historische. Prof. Adler erweist sich überall als der souveräne Beherrscher der behandelten Materie, der es versteht, in prägnanter, wissenschaftlicher Sprache durch klare und treffende Beispiele zu illustrieren. Soviel heute zur kurzen Orientierung über den I. Band; wenn der II. Band erschienen, wird sich Gelegenheit zu einer eingehenden Besprechung geben, einstweilen sei der I. Band aufs wärmste empfohlen.

Griesbacher, P., Op. 165. Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. I. Historischer Teil: Choral und Kirchenlied. Historische Entwicklung und systematische Bewertung ihrer musikalischen Formen nach praktischen Gesichtspunkten dargestellt. Preis geb. 4 *M.* 60 *Pf.* II. Teil: Polyphonie. Historische Entwicklung ihrer Formfaktoren mit besonderer Rücksicht auf moderne Komposition und Praxis. **Regensburg, A. Coppenrath.** Preis geb. 9 *M.* 20 *Pf.*

Der I. Teil der Kirchenmusikalischen Stilistik und Formenlehre ist 1911 erschienen, der umfangreichere II. Teil 1912. Da die weitere Fortsetzung bezw. der Abschluß des ganzen Werkes der Redaktion noch nicht vorliegt, aber ein baldiges Erscheinen in Aussicht gestellt wird, so möge einstweilen eine Inhaltsübersicht der beiden ihr vorliegenden Bände gegeben werden, bis dann nach Vollendung und nach einem Überblick über das ganze Werk eine Gesamtwürdigung desselben erfolgen kann.

I. Teil: 1. Der Choral: seine Geschichte, seine Struktur, die Choralharmonie. 2. Das geistliche Lied: sein Werdegang, seine formale Entwicklung, Kriterien der Bewertung. II. Teil: A. Geschichtliche Entwicklung. B. Der klassische Stil: Melodie, Harmonie, Rhythmik, Architektur. Während der I. Teil des umfangreichen Werkes namentlich in seinem ersten Abschnitt über den gregorianischen Choral in vielen Punkten den Widerspruch geradezu herausfordert, bietet der prächtige II. Teil soviel des Neuen und Lehrreichen, daß er allen, welche in das Wesen und in den Geist der klassischen Polyphonie tiefer eindringen wollen, nicht genug empfohlen werden kann. Der Verfasser ist hier als fruchtbarer und angesehener Komponist ganz in seinem Element und schöpft aus reichster Erfahrung. Daß ihm auch für diesen Teil die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg kostbares Material geliefert, sei im Vorübergehen bemerkt.

Krause, E. Programme der von dem Organisten Herrn Paul Meder in den Jahren 1897—1909 in der St. Petri-Kirche zu Hamburg veranstalteten Musikaufführungen. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.**

Wenn wir in der *Musica sacra* über diese in einer protestantischen Kirche veranstalteten Orgelkonzerte — denn solche sind es hauptsächlich, da Gesang und Instrumente erst in zweiter Linie in Betracht kommen — referieren, so geschieht es um der tüchtigen Organisten willen, welche hier in 155 Konzerten eine ausgedehnte Orgelliteratur niedergelegt finden; „überdies erscheint jedes Programm als ein künstlerisch durchdachtes, musikalisch einheitliches" Vorwort S. VIII).

Reinecke, Dr. W. Vom Sprechton zum Sington. Von der Mischstimme zur Vollstimme (Schwellton). **Leipzig, Dörffling & Franke.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Das Büchlein, das den II. Teil zu des gleichen Verfassers „Die natürliche Entwicklung der Singstimme" bildet, zerfällt in zwei Abschnitte, den theoretischen (S. 1—32) und den praktischen (Notenbeispiele und Übungen, S. 33—60). Es besteht kein Zweifel, daß dasselbe viel des Interessanten und Lehrreichen bietet und einen tüchtigen und zielbewußten Gesangmeister verrät.

Hesses Deutscher Musiker-Kalender für 1914. In einem Band oder in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch) getrennt. **Leipzig, Max Hesse.** Preis 2 ℳ 25 ₰.

Der bekannte Kalender bietet wiederum ein reiches und statistisches Material für den praktischen Musiker und erweist sich somit als ein brauchbares Nachschlagewerk. Die zwei Aufsätze Dr. Ungers über den verstorbenen Dresdener Meister Felix Dräseke und „Über einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Symphonien" sind angenehme Beigaben.

Schmid, Jos. Das Psalterium des Römischen Breviers nebst dem Allgemeinen Teil des Offiziums nach der auf Befehl Pius X. erfolgten Verteilung auf die einzelnen Wochentage. 12°. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis geb. 2 ℳ 20 ₰.

Das handliche Büchlein bildet für Laien eine unentbehrliche Ergänzung zu dem im gleichen Verlage seiner Zeit erschienenen „Deutschen Brevier" von Prof. Janner und für Priester und Theologiekandidaten als geistliche Lesung eine zuverlässige Übersetzung der noch etwas ungewohnten neuen Brevierpsalmen.

Diurnale parvum *sive epitome ex horis diurnis Breviarii Romani.* (700 Seiten in 48°, Format 128×77 mm, Gewicht geb. 100 gr, Dicke geb. 1 cm. **Regensburg, Fr. Pustet.** Geb. in Leinwand mit Rotschnitt 3 ℳ, geb. in Leder mit Rotschnitt 3 ℳ 50 ₰, geb. in Leder mit Goldschnitt 3 ℳ 80 ₰, geb. in Chagrin mit Goldschnitt 4 ℳ 40 ₰.

Eine außerordentlich praktische, bequeme und billige Brevierausgabe, deren bestechende Eigenart in den angegebenen kleinen Maßen und in der umsichtigen und für den ins Auge gefaßten Zweck vernünftigen Redaktion besteht: alles Überflüssige wegzulassen. Das reizende Büchlein verdient beste Empfehlung und raschesten Absatz.

Bücher- und Musikalienmarkt



Vespéral Romain *pour les Dimanches et principales Fêtes conforme a l'édition Vaticane.* **Paris, Societé d'éditions du Chant Gregorien, P. Lethielleux, rue Casette 10.**

Vesperbüchlein enthaltend die Sonntags-Vesper und Komplet und sämtliche sonn- und festtäglichen Vesperpsalmen. Ausgabe Schwann C_8 **Düsseldorf, L. Schwann.**

Gmelch, Dr. J. Die Kompositionen der heiligen Hildegard nach dem großen Hildegard-Kodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht. Mit 32 Lichtdrucktafeln. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 6 ℳ.

Wagner, Peter. Geschichte der Messe. I. Teil bis 1600. (Band XI, 1 von „Kleine Handbücher der Musikgeschichte" herausgegeben von Hermann Kretzschmar.) **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 12 ℳ.

Catalogue of Early Books on Music *(bevor 1800) by J. Gregory prepared under the direction of O. G. Sonneck.* **Washington, Governement Printing Office.**

Terrabugio, G., Op. 19. *Miserere a 3 voci (2 T. e B.) Accompagnamento dei Salmi in canto gregoriano negli otto toni eccl.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 50 Cent.

Perosi, L. *Melodie sacre. Volume VI°.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 5 L.

Henrion, Op. 50. *Il Canzoniere a Maria. 5 cori italiani a 1 sola voce con accompagm. d'organo.* **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 80 Cent.

Bas, Julius. Sechs Orgelstücke. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Schubert, Richard, Op. 21. Ave Maria für 4st. gem. Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Valdés, Julio, Op. 18. *Ave Regina coelorum ad 4 voc. inaequales cum organo.* **San Sebastian, Casa Erviti.** Preis 1 Ptas. 50 Cent.

Chlondowski, Ant., Op. 31. *Dwanaśic pieśni eucharystycznych na 1 i 2 glosy z towarzyszeniem organu.* **Oświęcim, Księży Salezyanów.** Preis 1 K 80 h.

Kettenburg, Ph. von. *Frelserens Budskab. Eukaristik Sang med Klaverledsagelse.* **Kobenhavn, Ansgariusforeningens Forlag.**

Galloti, Salv., Op. 190. *Missa pro Defunctis 6 voc. in memoriam Humberti I. Italorum Regis.* **New York, G. Schirmer.**

Gessner, Ad. Vorstudien zu Joh. Seb. Bachs Inventionen. 38 zweistimmige Kompositionen älterer und neuerer Meister für Klavier, Orgel oder Harmonium in drei Heften à 1 ℳ, komplett 2 ℳ 50 ₰. **Münster i. W., E. Bisping.**

Schmeck, A. Die Literatur des evangelischen und katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912 mit Nachträgen und Berichtigungen zu Bäumkers vier Bänden über „Das katholische deutsche Kirchenlied". **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 2 ℳ 80 ₰.

Riemann, Dr. H. Große Kompositionslehre. III. Band: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. **Stuttgart, W. Spemann.** Preis ungeb. 8 ℳ.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

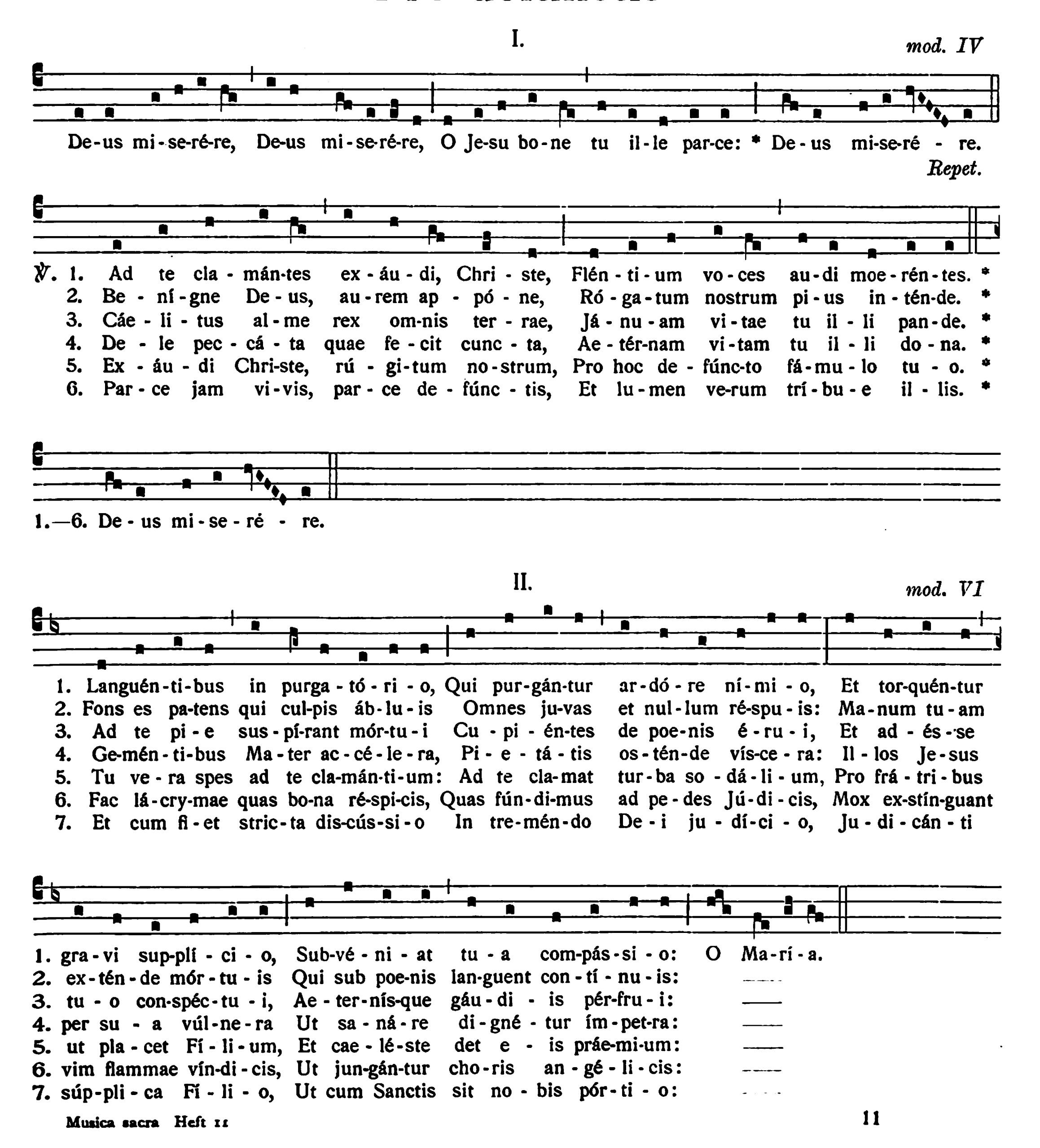
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

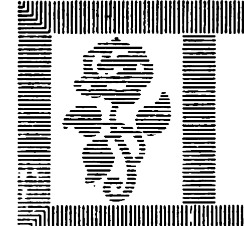
46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

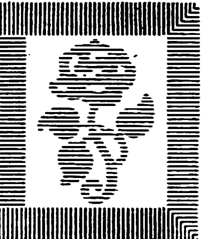
11. Heft November

Pro defunctis





Der Gregorianische Choral als Kunstprodukt



Von Dr. Max Sigl-Regensburg

Es hat eine Zeit gegeben, in der die gesamte Musikauffassung sich auf die Einstimmigkeit konzentrierte. Jahrhundertelang blieb infolgedessen die christlich-abendländisch-musikalische Kunstform die Grundlage für alle Weiterentwicklungen der musikalischen Kunst der Zukunft. Wie wir daher auf der einen Seite die künstlerische Evolution von dem einstimmigen Choral ausgehen sehen, so müssen wir andererseits die fertigen Elemente und Formen der musikalischen Technik zu ihm wieder zurückleiten als ihrer Quelle und ihrem Ausgangspunkte. Das haben die größten Musiker des Mittelalters und der neueren Zeit zugegeben und von einzelnen ist auch das Geständnis bekannt, daß sie das Gesangbuch Gregors des Großen nicht bloß als den Kanon der musikalischen Kunst betrachteten, sondern auch daß sie der aus dem Studium dieses Gesangsschatzes gewonnenen Kunstanschauung ihr ganzes Können verdanken.

Die Wichtigkeit des Choralstudiums braucht bei denen nicht hervorgehoben zu werden, die als Kirchenmusiker oder als nach dem Willen der Kirche handelnde Liturgen bereits ein gewisses Maß von Choralkenntnis besitzen. Aber daß Pius X. gerade die berufenen Persönlichkeiten: die Chordirektoren und Sänger, die Mitglieder des Klerus, die Leiter der Seminarien und Institute, die kirchlichen Vorsteher usw. zur eifrigen Betätigung der von ihm angeordneten Reform einladen zu sollen glaubt, muß doch einen besonderen Grund haben. Der äußere Umstand, daß es sich um den traditionellen als nunmehr für die ganze Kirche offiziellen Choral handelt, kann nicht das alleinige Motiv der Anregung sein. Es muß demnach das Studium dieses Gesangbuches besondere Einsichten und Früchte vermitteln. Dem ist in der Tat so, denn auch vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet ist der Choral „des Schweißes der Edlen wert". Läßt sich auch nicht mit zwingenden Beweisen dartun, inwieweit in der vorchristlichen Zeit der Choral als Gebrauchsmusik Gemeingut war, so sprechen doch viele Zeugnisse dafür, daß wenigstens die Neumenschrift das einzige allgemeine Darstellungsmittel für musikalische Ausdrucksformen gewesen ist. In der abendländisch-christlichen Kirche stellt er die älteste musikalische Kunstform und die Unterlage für alle späteren Entwicklungen in diesem Gebiete dar und bis zum heutigen Tage ist das Choralbuch auch für viele nichtliturgische Tondichter das Schulbuch geblieben.

Alle Musiker zehren in gewissem Sinne von seinen Errungenschaften und genießen die Früchte, die andere aus ihm durch ihr Studium gezogen haben. Und gerade die Kirche hat dadurch, daß sie dieses musikalische Normalbuch immer wieder schützte und vor der Korruption bewahrte, der wissenschaftlichen und geschichtlichen Betrachtung der musikalischen Kunst unermeßliche Dienste erwiesen.

Schon vom rein liturgischen Standpunkte aus muß eine dem Choral redlich gewidmete Arbeit eine Quelle edler Befriedigung und wirklichen Nutzens werden. Der Choralsänger tritt in engste Verbindung mit der Liturgie, da er sozusagen als das *alter ego* des Liturgen dieselben künstlerischen Formen wie dieser, die von der Kirche vorgeschriebene liturgische Arbeit leistet. Und mag die Weihe des

Festes, die Pracht der Kirche, der Schmuck des Altares noch so reich und glänzend sein, mit dem Choralbuch in der Hand kommt er nie in die Versuchung, der die moderne Musik so leicht unterliegt, vom Altare und der heiligen Handlung abzulenken. So kunstvoll und interessant auch seine Melodien sind, sie drängen sich nicht auffällig vor, zwingen sich niemand auf, sondern breiten sich in majestätischer Ruhe über die Versammlung aus im engsten Anschluß an die heilige Handlung. Wie ein Klang aus ewigen Fernen läßt ihre unpersönliche Sprache sinnliche Freude an künstlerischer Schönheit nie aufkommen, ohne sie dergestalt zu reinigen und zu verklären, wie es der Heiligkeit des Ortes und der Erhabenheit der Geheimnisse zukommt. Die höchste Schönheit der edelsten Choralmelodie ist Ehrerbietung, und wie die Liturgie weder den augenblicklichen Gemütsstimmungen des Liturgen noch den Neigungen und Besonderheiten der verschiedenen Zeiten und Länder einen Spielraum gewährt, so kann auch keine Choralmelodie als der subjektive Ausdruck dessen genommen werden können, der sie gerade ausführt. „Ihre Ausdrucksmittel gehören der Welt des Objektiven an und ihr Gemütsleben und Stimmungsinhalt sind unabhängig von demjenigen, der ihr zufällig nahe tritt" (Dr. Wagner).

Die Kunstwelt des Chorals tut sich aber erst vor uns auf, wenn wir einen genauen Blick in seine Formenlehre werfen. Es ist ein allgemein anerkannter Vorzug der Richard Wagnerschen Opernmusik die innige Fühlungnahme und Kongruenz zwischen Musik und Text, und um dies angemessen zu würdigen, muß man wissen, mit wieviel Aufwand von Zeit und Literatenfleiß Wagner seine Stoffe einrichtete. Auch der Choralmusik gilt als Hauptzweck die Mitwirkung und Ausdeutung des liturgischen Textes, aus der sie ja hervorgegangen ist und welcher sie ihre künstlerische Eigenart insbesondere verdankt. Als liturgische Musik respektiert sie die liturgische Funktion des Textes, so daß z. B. die Melodie des *Os justi* als Graduale struktiv anders aussieht als diejenige des *Os justi* als Introitus. Selbst ein Laienauge findet den Unterschied zwischen einem Offertorium *Justus ut palma* und dem Allelujavers desselben Textes. Es liegt nahe anzunehmen, daß die Choralkomponisten vor allem der liturgischen Qualität eines Festes Rechnung getragen haben, so daß für die Texte höherer Feste eine reichere, für die übrigen Anlässe eine weniger geschmückte Melodie gewählt wurde. Doch habe ich in den alten Überlieferungen bestimmte Beobachtungen gegensätzlicher Art gemacht, die hier nicht weiters mitzuteilen sind. Aus allen Handschriften aber geht hervor das Recht des ungeschmälerten Textes; nirgends finden wir eine Verkürzung oder Unvollständigkeit, auch keine Änderung, Wiederholung oder Umstellung desselben aus Gründen persönlicher Interpretation des Komponisten. Man halte dieser Tatsache entgegen, wie weit in diesen Stücken die polyphone *a cappella*-Musik und die Kirchenmusik der Neuzeit von der Choraltradition abgerückt sind!

Geht man des näheren auf die Stilgattungen der gregorianischen Komposition ein, so gewahrt man deren eine ganze Stufenleiter: von der einfachen Rezitation im gehobenen Sprechton bis zur ausgebildeten lyrischen Interpretation im Kunstgesange. Wie gering sind die technischen Variationsmittel, z. B. bei den Präfationen, um die feierlichen (zwei Tenores!) Anlässe vor den einfachen auszuzeichnen, und doch, wie groß ist der Unterschied der musikalischen Wirkung zwischen dem *tonus festivus* und *ferialis*. Einen Hochgenuß bereitet das Studium der choralischen Kadenzen, die Kunst der Alten im Verlassen des Rezitationstones zum Zwecke der melodischen Umkleidung der logischen Interpunktion, namentlich wegen des Geschickes, die melodischen Schlüsse interessant aneinander abzumessen, und, wie in

der grammatikalischen Satzperiode die Interpunktionen die einzelnen Glieder scheiden und zusammenhalten, Nebengedanken von Hauptgedanken, Teilschlüsse von definitiven Schlüssen zu unterscheiden und zu charakterisieren, so daß man ein Recht hat, von einer Musik in Bildern zu sprechen. Was den einfachen Stil betrifft, liefert ja schon die Psalmodie *in nuce* die Grundzüge gregorianischer Architektonik. Die der Struktur des Psalmverses angepaßten Elemente der Psalmodie: *Initium, Mediatio, Finis; Tenor, Tonus, Differenz* repräsentieren für sich allein eine lebensvolle Kunstwelt im kleinen, die als ehrwürdige Schöpfung christlicher Kunst trotz tagtäglichen Gebrauches nichts von ihrer Eindrucksfähigkeit verloren hat. Erinnert man sich ferner an den musikalisch so trefflichen Bau der Offiziums-Antiphonie, deren Vorzug es ist, in die Wiederholungen gleicher Formen und Formeln durch kleine Ausweichungen oder Modulationen an den Höhe- und Schlußpunkten anregende Abwechslung zu bringen; die mit so einfachen und natürlichen Mitteln es versteht, die ehedem mangelnde Orgel zu ersetzen; der infolge ihrer einfachen Faktur es am besten zusteht, der Erneuerung des liturgischen Volksgesanges nach dem Wunsche Pius' X. vorzubauen, so tut sich vor unseren Augen neuerdings eine Welt choralischer Schönheiten auf.

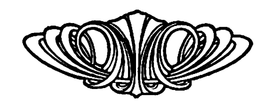
Im höchsten Maße aber verlangen unsere Beachtung diejenigen melodischen Formen des Chorals, welche sich als die eigentlichen Träger mittelalterlicher Kompositionskunst erweisen. Schon die Meßstücke des Kyriale geben Stoff zu fruchtbarem Studium, denn schon hier, vor allem in den *Kyrie-*, *Sanctus-* und *Agnus-*Melodien, offenbart sich nicht selten eine wahre anregende Impulsivität, Gleichmaß und Wohlklang der feinsten Art. Auch da arbeitet der Komponist, wo er einen größeren musikalischen Aufwand in Anspruch nimmt, stets einer bewußten, luziden und organischen Disposition zuliebe. Selbst die mehr syllabisch gehaltenen *Credo* und *Gloria* beleben zuweilen ganz schwungvolle Rufe und Linien. Das Unübertroffene aber spricht sich aus in der musikalischen Fassung des liturgischen Textes im Sologesange. Es wird vielleicht einer späteren Zeit vorbehalten sein, die goldenen Schätze des gregorianischen Choralbuches wieder gebührend zu würdigen. Wer imstande ist, eine objektiv ansprechende Musik zu hören und zu beurteilen, muß zu dem Geständnis kommen, daß im Choralsolo die höchste musikalische Form vorliegt, die in der einstimmigen Kunstmusik erreichbar ist. Diese Behauptung ist nicht übertrieben. Man singe selbst und lasse sich vorsingen. Meist beginnt der Gesang mit maßvoller Ruhe, strebt bald lebendig empor und gibt sich Formen, die erkennen lassen, daß einer im Namen vieler singt und betet. Bald ist der ganze Gesang in ein breites, melodisch-dynamisches *Crescendo* hineingetaucht, und um Lob und Jubel, Dank und Bitte den betrachtenden Gemütern zu entlocken und sie zur Begeisterung hinzureißen, greift der Solist zu Darstellungsmitteln, die überall in der Musik ihre Wirkung tun: zur Steigerung und sequenzenweisen Wiederholung der melodischen Phrase. Die einstimmige Musik hat kein wirksameres Mittel, Abwechslung zu schaffen als die Verschiebung der Melodiestücke auf eine andere Stufe und die Wiedergabe früherer Motive in dekorierter und erweiterter Gestalt, ähnlich wie der Redner es sich gestatten kann, schon kurz angedeutete Gedanken in eleganterer Form und mit einigen Zusätzen ausgestattet nochmals darzubieten. Man besehe sich nach dieser Seite hin das Gradualsolo: *Benedictus es, Specie tua, Cibavit eos* u. a.: Der Preis des Herrn, die Schönheit der Tugend, die Freude über die Nähe Gottes, sie haben es dem Sänger angetan. Er steht auf von der Betrachtung (des Textes), sein Herz ist gewärmt, sein Inneres flammt. Nun stellen die Töne sich ein, nun strömen die Melodien frei, ohne jede konventionelle Fessel von Rhyth-

mik und Mensur, in der Kirche schweigt alles, nur der am Ambo vortragende Solist bildet die liturgische Handlung. Ebenso vereinigen sich in seiner Weise die feinsten und wirksamsten Gesetze gregorianischer Konstruktion und werden offenbar, kein antwortender Chor ist da, er selbst bezieht die Teile aufeinander, symmetrisiert alle musikalischen Gestaltungen, formt sich selbst Frage und Antwort, Vor- und Nachgesang, in höchst künstlerischer Weise aneinandergegliedert.

Man hat heutzutage eine unbegreifliche Scheu vor den choralischen Melismen (= Notengruppen), daß man Gradualien singt, die im choralischen Sinne keine Gradualien mehr sind, während man anderseits von den mehrstimmigen Messen die breitesten Langweiligkeiten sich gerne gefallen läßt. Übrigens sind die polyphonen Werke der alten Meister voll von Melismen, und es ist noch niemand eingefallen, die Melismen in den Messen eines Palestrina zu kürzen oder wegzuschneiden. Warum richtet sich die Scheu und Apathie so absonderlich und unkonsequent gegen die gregorianischen Melismen, die Blüten objektivster, reinster Kunst?

Das hervortretendste gregorianische Stilprinzip ist der so ziemlich allen Gesängen zugrunde liegende Typ der Zwei- oder Dreiteiligkeit. Er ist im großen etwa das, was im kleinen die melodische Phrase und ihre Wiederholung ist. Die *Kyrie*-Weisen, schon die ältesten, verraten ihn auch dem Laien in auffallender Weise. So kehren wieder die Gliederungen: *A-A-A, B-B-B, C-C-C;* oder *A-B-A, C-D-C, E-F-E;* oder *A-A-B, B-B-C* usw. Auch in den Allelujagesängen zur Messe, in den Gradualien, Traktus, Offertorien ist die musikalische Funktion durch dieselben Mittel geregelt und interessant gestaltet. So vollzieht sich, wie ja im Kunstwerk die Proportion und wirksame Stellung gleicher und ähnlich gebauter Teile alle Probleme löst, im Geiste des aufmerksamen Zuhörers ununterbrochen der interessante logisch-psychologische Vorgang lichtvoller Verbindung von Anfang und Ende des Gesanges zu einem einheitlichen geschlossenen Eindruck. Die ausgedehntesten musikalischen Linien vermag er so mit Leichtigkeit in seinem Gedächtnis zusammenzufassen.

Wir wollen den Ausführungen nichts mehr hinzufügen. Die Gesänge, deren Schönheit so verborgen in der Tiefe liegt, daß nur schweres Studium und vieljährige Praxis zu deren Verständnis vordringen könnte, sind nur wenige. Es bedarf bloß einer klugen Reserve mit der Gunst gegenüber der mehrstimmigen Musikliteratur und ein liebevolles Eingehen in den Geist der Liturgie und der aus ihr gewordenen Musik, um zu den Erfahrungen der im traditionellen Choral geübten Lehrer zu kommen, die immer wieder bestätigen, daß bei vorausgehender liturgisch-ästhetischer Unterweisung und verständnisvollem Vortrag diejenigen Bedenken alle schwinden, welche einer freudigen Aufnahme der traditionellen Melodien bisher hindernd im Wege gestanden sind.



Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik[1])
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

VI.

Ein Symbol hat uns Gott selbst in der Musik gegeben, das seine Wesenheit und zugleich Dreipersönlichkeit schön und bezeichnend ausdrückt: den Dreiklang. Gott ist der ewige Dreiklang, der im Himmel uns auch mit seiner süßen Harmonie erfreuen wird. Der Vater ist der Grundton des göttlichen Dreiklangs, weil Wurzel und Quelle der Gottheit *(radix et fons divinitatis,* wie die Kirchenväter und nach ihnen die scholastischen Theologen sagen); der Grundton ist die Wurzel und das Fundament des Akkordes. Aus dem Grundtone quellen Terz und Quint, und zwar die Terz aus dem Grundton allein mittelst seiner Obertöne, die Quint aus dem Grundton und der Terz mittelst der Obertöne beider. So geht von Ewigkeit her aus dem Vater durch die Fruchtbarkeit seiner Natur der Sohn, und aus beiden durch die Liebe der Heilige Geist hervor.

Warum sollen wir dieses bezeichnende Symbol des Dreiklangs nicht in die Kirchenmusik einführen? Natürlich muß der Charakter eines Dreiklangs als eines Symbols jedesmal gekennzeichnet werden. Dies kann geschehen entweder durch eine bedeutsame Stellung, oder durch wirksame musikalische Einführung, oder auch durch längeres Aushalten. Dazu wird der Dreiklang selbst am besten in der Quintlage gegeben, um den oben geschilderten Aufbau — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — der heiligsten Dreifaltigkeit auf dem Grundton des Vaters, das Herauswachsen der göttlichen Personen aus der Wurzel der Gottheit, durch die über den Grundton gestellte Terz und Quint zu versinnbilden.

Der Dreiklang, so angewendet, ist ein Leitakkord. Zunächst ist er Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit; doch kann er auch als Ausgangspunkt der Großtaten der einzelnen göttlichen Personen gebraucht werden. Wenn z. B. ein *factum dogmaticum* der zweiten Person, die Menschwerdung, Geburt, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, darzustellen ist, kann, nach dem angeschlagenen Akkord in der Quintlage, die Leitmelodie der Messe in der Terz einsetzen. Die Terz ist das Sinnbild der zweiten Person in Gott, sie erinnert daher, wenn sie aus dem Dreiklang herausquillt, leicht an dieselbe; die Quint ist das Symbol des Heiligen Geistes, im Dreiklang der göttlichen Dreipersönlichkeit; soll demnach das Herabkommen des Heiligen Geistes, seine unsichtbare Mission im geheimnisvollen Leibe Christi, seine Tätigkeit und Wirksamkeit in den Herzen der Gläubigen musikalisch geschildert werden, so führe man aus der Quint des symbolischen Dreiklangs die Leitmelodie heraus.

Will man das Leiden Christi, eine Großtat der zweiten göttlichen Person, in der liturgischen Komposition vorführen, so knüpfe man an den symbolischen Leitakkord die Kreuzesmelodie an, indem man sie ebenso wie die oben erwähnten Leitmelodien der zweiten Person aus der Terz ableitet, aber in *moll;* z. B. so: etc.

Wir haben fünf Arten, Ideen durch die Musik auszudrücken, angeführt, nämlich: Naturnachahmung, Naturbeschreibung, Schilderung des inneren Lebens, Musik des in den Ton aufgelösten Wortes und Symbolik; letztere ist teils natürliche, teils konventionelle Symbolik. Und die konventionelle Symbolik umfaßt drei Symbole: Choralmelodie, Leitmotiv und Leitakkord. Diese Symbolik kann, das muß betont werden, nur durch allgemeines Übereinkommen der Tondichter Geltung erlangen, sowie sie in den anderen Künsten durch stillschweigende Übereinkunft zum Gesetz erhoben worden ist. Es mögen demnach die Meister der *Musica sacra* den Anfang machen; die übrigen Jünger derselben werden nachfolgen.

VII.

Das ist das Gebiet, in welchem die heilige Musik das Zepter schwingt. Die Ideen, welche in der heiligen Liturgie ausgedrückt werden sollen, samt ihren resultierenden

[1]) Siehe Jahrgang 1912 S. 191.

Affekten, müssen in diese fünf Formen gegossen werden; und keine andere Form ist mehr möglich. Mögen begeisterte und begabte Anhänger ihrer Kunst „das innere Schauen und Erfassen der höheren Welt“ betonen, das sie in der liturgischen Komposition unmittelbar wiedergeben, mögen sie reden von dem heiligen Schauer, der nicht durch die Worte der Liturgie, wohl aber durch die Musik eine adäquate Interpretation finde: es bleibt immer wahr, daß die Kunst, wie sie zu allen Zeiten aufgefaßt worden ist und selbst jetzt in der Ära der Sezession noch im allgemeinen aufgefaßt wird, eine allgemein verständliche Sprache führen muß, daß demnach auch die Kunst der Töne bestimmte, andern faßbare Stimmungen und Ideen zum Ausdruck bringen soll. Um diesen objektiven Ausdruck der schönen Idee mittelst der Stimmungen — die neue sezessionistische Richtung betont mehr die Stimmungen, aber beide, Stimmungen und Idee, gehören zusammen — handelt es sich in unserer ästhetischen Abhandlung. Ästhetik ist die Wissenschaft der Schönheit und schönen Kunst, mit anderen Worten die Wissenschaft, welche das Wesen der schönen Kunst ergründet und die Mittel und Erfordernisse derselben darlegt. Das Wesen der schönen Kunst ist die Darstellung einer schönen Idee im Bilde oder Zeichen. Zu den Künsten, welche im Zeichen die schöne Idee darstellen, gehört die Musik. Drückt nun eine Komposition im Zeichen der Töne und der sie repräsentierenden Noten eine Idee so aus, daß sie erkennbar ist, so gehört sie zur ästhetischen Kunst; lassen die kirchlichen Tondichter mit dem „innern Schauen und Erfassen der höheren Welt“, mit dem „heiligen Schauer, der sie bei der Liturgie erfaßt“, zugleich den Gegenstand des Schauens und des heiligen Schauers erkennen, so ist ihre Tondichtung eine ästhetisch schöne Kunstleistung. Den Gegenstand des Schauens oder heiligen Schauers verknüpfen sie mit ihrer Stimmungsmusik am leichtesten durch die konventionelle Symbolik; so die Großtaten der einzelnen göttlichen Personen, das Kreuz, die Heiligen der Tagesliturgie u. a.

Drückt aber eine Komposition den Gegenstand der Affekte nicht aus, so ist sie kein **ästhetisches** Kunstwerk, sondern ist dem Gebiet der **Unterhaltungsmusik** zuzuweisen. Die Unterhaltung hiebei besteht in der Freude entweder an verschiedenen Stimmungen, in denen sich das Herz des Tondichters Luft machen will, und die von der Musik im Hörer angeregt werden, oder an der schönen Form der Melodie, Harmonie, des Rhythmus und ganzen Baues der vorgeführten Komposition.

Zu dieser Art von Musik gehört der weitaus größte Teil der vorhandenen Gesänge und Instrumentalwerke, sowohl der kirchlichen als weltlichen; selbst wenn ein Text untergesetzt ist, entspricht die Vertonung nicht dem Ideengehalt, nicht einmal der Hauptidee, sondern nur den Affekten im allgemeinen. Es genügt nicht, daß die Komponisten bei der Vertonung der Texte entsprechende und gleichwertige Stimmungen haben und sie auch ausdrücken; es genügt nicht, durch die schönen Melodien und Harmonien der Einbildungskraft der Zuhörer ein ideales Geisterreich *in confuso* vorzuzaubern: solange nicht der Gegenstand der Stimmungen nach der oben erklärten vierten (c. V.) Art, Ideen musikalisch auszudrücken, näher gekennzeichnet wird, oder (bei manchen Texten) der liturgische Träger der Stimmungen, was durch die dritte und fünfte Art geschieht, kann von einem ästhetischen Kunstwerk nicht die Rede sein; das betreffende Werk ist der technischen Kunst und der Unterhaltungsmusik beizuzählen. Es gibt eine weltliche, geistliche (religiöse) und kirchliche Unterhaltungsmusik; man kann sie auch Gefühlsmusik, Stimmungsmusik heißen. Sie ist mit Text und ohne Text; mit Text in den meisten Liedern, Singspielen und Oratorien, in den liturgischen Gesängen; ohne Text in den meisten Symphonien, Sonaten, Rhapsodien usf., in Pastoralen, im (religiösen und kirchlichen) Orgelspiel. Um aber Mißverständnissen vorzubeugen, heben wir nochmal hervor, daß es eine Stimmungsmusik gibt, hinter der Ideen als bewußt ausgedrückt stehen: es ist das die moderne, sozusagen sezessionistische Musik, die auch in der kirchlichen Liturgie Fuß zu fassen sucht. Die Sezession arbeitet in Stimmungen, mit denen sie „Stimmungsbilder“ bietet; und die Tonkunst bringt die Stimmungen ja unmittelbar hervor. Mit diesen kann sie, wenn sie will, direkt auf Ideen übergehen mit Hilfe der fünf Arten des ästhetischen Ideenausdruckes. Tut sie das, so schafft sie ein ästhetisches Werk; bleibt sie bei ihren Stimmungen, die sie in starker und mannigfaltiger Form hervorhebt, stehen, so geht ihre Leistung über das Technisch-Schöne nicht hinaus.

Höchstens betritt dieses Technisch-Schöne das Gebiet des Moralisch-Schönen, wenn die Affekte des Erhabenen, des heiligen Schauers, des Frommen, der Liebe Gottes, der Demut, des Glaubens, der Buße, Hoffnung usw. ausgedrückt werden. Dies geschieht am leichtesten, ja bei den letztgenannten Stimmungen nur, in der Kirche, weil durch die Umstände des Ortes und der Zeit (des Gottesdienstes) die zu unbestimmten Affekte eingeengt, d. h. auf ein Objekt (Gott, Opfer) im allgemeinen hingerichtet werden. Hier wäre noch ein Schritt, um das Objekt noch mehr zu spezialisieren — durch den Festgedanken und die drei „Handlungen (δράματα)" der Messe: und aus der Komposition ist ein ästhetisches Kunstwerk geworden. Wir werden darauf zurückkommen.

VIII.

Zwischen **subjektiver** Erfassung der liturgischen Gedanken und Stimmungen und **objektiver** Wiedergabe derselben durch eine gleichwertige, erschöpfende Vertonung ist sohin ein großer Schritt. Dieser Schritt ist selten von den Tondichtern gemacht worden, geradeso wie in der profanen Musik eine vollwertige Tondichtung über eine bestimmte Idee selten ist. Fast noch seltener ist die künstlerische Konzeption der liturgischen Gedanken und Affekte, ausgehend von dem göttlichen Helden auf Golgatha. Selbst Beethoven, wie früher dargetan worden, hat dieselbe nicht in kirchlichem Geist gemacht. Die Kirche verlangt mehr als subjektiv fromme Stimmungen, sie verlangt den objektiven Ausdruck der durch den liturgischen Text gegebenen Gedanken und Stimmungen. Und die Kunst, welche Darstellung eines schönen Gedankens im Bilde oder Zeichen ist, verlangt dasselbe; sie ist nicht zufrieden mit zufälligen oder verschwommenen Stimmungen oder solchen, die nur im Geiste des Tondichters Leben und Wahrheit erhalten, ohne feste Ideen jedoch, an die sie sich anklammern: sie fordert eine durch die Stimmungen getragene und ausgedrückte Hauptidee, unterstützt von Hilfsideen, aber einheitlich durchgeführt. Das kann unsere Kunst, die Musik, wie wir in Kapitel V darzulegen versuchten. Wir vertreten in diesem Punkt, wie man bemerkt haben wird, einen **gemäßigten Realismus.**

Dieser Realismus steht zwei Richtungen gegenüber, welche die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu hoch und zu niedrig stellen, also *per excessum* und *per defectum* fehlen. Zu hoch schätzt die Wirkung der Musik der Idealismus des Schopenhauer, welchem Richard Wagner folgt: er lehrt, die Tonkunst sei Ausdruck des Willens; was der Wille könne, vermöge auch die Musik; da nun der Wille im Reiche des Geistes alles vermöge, so vermöge auch die Musik alles (auszudrücken). Dieser Theorie gegenüber ist zu betonen, daß einerseits der Wille als geistiges Strebevermögen der Träger der höheren Affekte und insofern auch der Stimmungen ist, welche in der Musik ausgedrückt werden: daß aber andrerseits der nämliche Wille als Imperativ des Geistes keine Idee weder durch sich noch mit Hilfe der Stimmungen hervorbringen kann, welche nicht naturgemäß von selbst aus den Stimmungen (nach Kap. III u. V) resultiert. Demnach sind die Ausdrücke „Ausdruck des Willens" und „der Wille vermag alles im Reiche des Geistes" zweideutig und verschwommen.

Zu niedrig stellt die Kraft der Musik der Formalismus des Ed. Hanslick, welcher alle Ergötzung und Erhebung des Gemütes und Geistes, die aus der Tondichtung strömt, nur von der schönen Form herleitet. Diese Theorie erklärt jede Musik als (sinnliche, geistige und ästhetische) Unterhaltungsmusik und schließt sie damit aus dem Schwesterbunde der sieben schönen Künste aus.

Es kann aber, wie wir im Kapitel V einigermaßen bewiesen zu haben glauben, mit den Affekten, welche offenkundig die unmittelbare Sprache der Tonkunst sind, sowohl der Träger der Affekte als auch das Objekt derselben musikalisch-ästhetisch durch die Komposition verbunden werden; dadurch werden Ideen ausgedrückt und so Werke der schönen Kunst geschaffen.

So hält unser Standpunkt die rechte Mitte ein zwischen den beiden Extremen der angeführten Theorien; der „gemäßigte Realismus" tut dar, daß in der Musik nicht bloß ein äußeres Akzidens, die äußere Form, geboten werde, sondern zugleich eine innere Sache, nämlich die schöne Idee auf dem Grunde der Stimmungen, — jedoch innerhalb enger und bestimmter Schranken.

Coroll. Die Tonkünstler erheben ihre geliebte Kunst und deren Seelensprache bis zu den Sternen, indem sie durch sie mit der lebenden und leblosen Außenwelt zu verkehren und in bestimmten Gedanken zu sprechen behaupten. Beethoven z. B. sagte, wie R. v. Kralik aus seines Vaters Munde als Ohrenzeugen erzählt, aller Ton sei eine Sprache, ob er es dazu schreibe wie in der Pastoralsymphonie, oder den Tönen Worte unterlege wie in der neunten. Jedem Takt, den ein echter Tondichter geschaffen, ließen sich Worte und Gedichte unterlegen, geradeso wie sich jeder poetische Text komponieren lasse. Er selber höre die ganze Natur sprechen, seine Umgebung und seine Seele singen, wenn er auch äußerlich taub sei. Mit dieser subjektiven Auffassung ist nicht gesagt, daß die Tonsprache auch immer objektiv verstanden werde.

IX.

Die Musik drückt unmittelbar Affekte aus und mittelbar Ideen. Die Affekte oder Stimmungen sind teils lyrisch, teils dramatisch; davon wurde in Kap. III gehandelt. Aber kann man auch diesen charakteristischen **Unterschied der Affekte,** der in der Kirchenmusik — in der Messe ist dramatische, im Offizium zumeist lyrische Musik anzuwenden — so wichtig ist, **musikalisch darstellen?** und wie?

Man kann diesen Unterschied ganz wohl musikalisch geben, wie die Beispiele unserer Klassiker für kirchliche und profane Musik zeigen. So haben Palestrina und Orlando in ihren Messen und in vielen Motetten, in Sequenzen und Lamentationen eine Fülle dramatischer Affekte, in andern Motetten, in Psalmen, Hymnen und *Cantica* reiche lyrische Stimmungen uns gegeben. Nennen wir nur *Cum complerentur,* Messe und Motett, *Dies irae* und *Stabat mater,* die *Oratio Jeremiae,* dann des Orlando Lasso Messe *Qual donna,* die sieben Bußpsalmen, *Aurora coelum purpurat,* die Magnifikat und *Benedictus.* Im allgemeinen findet der Dramatiker mehr in Orlando und der Lyriker mehr in Palestrina.

Bei den Klassikern der profanen Musik ist die Dramatik in den Opern, die Lyrik in den Sonaten und Symphonien vorherrschend; auch ihre Messen sind zumeist lyrisch (statt dramatisch).

Und wie werden beide Stimmungen unterschiedlich dargestellt? Durch melodische, harmonische und rhythmische Mittel. Wir führen die hauptsächlichsten an. Dramatische Stimmungen werden erregt durch große Intervallschritte, wodurch energische Unternehmungen ausgedrückt werden, durch weit ausgreifende Motive und kühn steigende oder fallende Melodien, durch Verengerung oder Erweiterung der Motive je nach dem auszudrückenden Affekte, durch Steigerung und Anhäufung derselben und durch alles, was ein Hindrängen zu einer Handlung oder ein Wegziehen davon versinnbildet oder ausdrückt.

Das nämliche Hindrängen und Wegziehen zu oder von einer Tat, worin die zwei Pole des dramatischen Effektes liegen, wird bewirkt durch Harmonik und Rhythmik; nämlich durch starke Akkorde, kräftige Akkordfolgen, überraschende Auflösungen und Überleitungen, durch reichen Wechsel der Harmonien; ferner durch beschleunigte oder aber verzögerte Bewegung des Rhythmus, durch dynamische Steigerung, welche Witt die musikalische Architektonik heißt, durch Trennung der Melodieglieder und berechnete Zusammenstellung derselben und durch alle die verschiedenen Mittel zur Hervorhebung, Entwicklung, Ausschmückung, oder zur Umkehrung ins Gegenteil: die Rückbewegung, Auflösung und Zurücknahme.

Alle die angeführten melodischen, harmonischen und rhythmischen Mittel samt ihren Kombinationen und Permutationen untereinander bieten dem talentvollen und fleißigen Künstler eine fast unerschöpfliche Fundgrube.

Lyrische Stimmungen gehen hervor aus der Betrachtung eines Gegenstandes, der dem Beschauer nicht gleichgültig ist, sondern ihm Zuneigung oder Abneigung einflößt. Zuneigung flößt ihm ein der Gegenstand, der für ihn ein Gut ist, Abneigung dagegen ein Gegenstand, der von ihm als ein Übel aufgefaßt wird. Siehe Kap. III u. IV unserer „Beiträge". Aus der Zuneigung entspringen die Affekte der Liebe, Sehnsucht, Freude und ihrer verwandten Stimmungen, aus der Abneigung die Affekte des Hasses, des Abscheus, der Flucht, Verachtung und deren Abstufungen.

Liebliche Melodien, freundliche Harmonien und heitere Rhythmen bezeichnen die ersteren, traurige Melodien, düstere Akkorde und ernste Rhythmen zeigen die letzteren

Stimmungen an. Die einzelnen Formen wird der gottbegnadete Tonkünstler — zunächst in der Musik für die Kirche — nach Betrachtung, Gebet und Studium finden; sie sind analog den Mitteln zum dramatischen Ausdruck zu nehmen, abgerechnet das Hindrängen zu einer Handlung und das Wegziehen davon.

In der Darstellung der zutreffenden Affekte und anschließend daran in der Vorführung der schönen Idee — nach den fünf Formen, in Kap. V — muß der Tondichter seine Meisterschaft zeigen. Und nur Meisterschaft darf herantreten an das Meisterwerk des Heiligen Geistes, die katholische Liturgie. Sowohl der liturgische Tondichter als der Chormeister, welcher die kirchlichen Tonwerke der gläubigen Gemeinde in Ohr und Herz hineingießt, und der einzelne ausführende Sänger sollen Meister, Künstler im Dienste der Kirche sein. Das gleiche gilt vom Organisten; ja, er ist Tondichter und Chormeister und ausführender Künstler zugleich. Alle die Anregungen, die wir dem Kirchenkomponisten zu geben suchten, haben auch für ihn Geltung. Nur ist er ein Tondichter „ohne Worte", ein Sänger ohne Text. Er soll die große Tondichtung der Messe gleichwertig einleiten, begleiten und beschließen.

X.

Witt sagt: „Die stofflichen Elemente der musikalischen Stimmungserzeugung sind ein Geheimnis." Die ersten Stimmungserreger, die Luftwellen und die durch sie hervorgebrachten Töne in ihrer Mannigfaltigkeit sind allerdings ein unergründliches Geheimnis und noch mehr die Wirkung, die durch sie hervorgebracht wird; der Schlüssel liegt beim ewigen Schöpfer. Jedoch diese Gaben des Herrn vorausgesetzt haben wir versucht, zur Ergründung des Wesens der Musik etwas beizutragen.

Zur Wiederholung stellen wir das zusammen, **was zu diesem Wesen gehört.** Thomas von Aquin (nach Aristoteles) und seine katholische Schule faßt das Wesen jedes geschaffenen Dinges in *materia (prima)* und *forma substantialis* zusammen.

Die *Materia* der Musik umfaßt alles, was man Stoff der Kunst der Töne heißen kann: die Töne mit ihren Intervallen und Verbindungen zu Motiven, Melodien und Akkorden, das wogende Meer der Gefühle, der sinnlichen und geistigen Strebungen und des vereinigten Strebevermögens (Gemütes), die Zeiteinteilung *(tempo),* den Rhythmus und die mannigfaltigen Arten der Fassung in bezug auf Stil und äußere Form.

Die *Forma substantialis,* Wesensform (im Gegensatz zur akzidentellen äußern Form), begreift in sich die innere Bestimmung und Gestaltung, gleichsam den künstlerischen Guß, die Ideen im Gewande der Affekte und den wesentlichen, d. h. inneren Zweck des ganzen Werkes; dazu gehört die bestimmte äußere Form in Melodie und Harmonie, zweckmäßig gewählt, und der bestimmt gewählte Rhythmus.

Die Wesensform ist, wie das Wort sagt, die Seele der Musik, das was *formans substantiam,* das Wesen gibt, ein Glockenguß gleichsam, in welchem die Töne und ihre Kombinationen die stoffliche *materia,* das Metall sind, die Stimmungen und Ideen der eingegossene Geist, welcher einen bestimmten Ton darstellt. Auf einen bestimmten Ton nämlich, das heißt auf eine gewisse innere und äußere Wirkung, ist jede Tondichtung gestimmt; die innere Wirkung ist die innere Form des Werkes selbst, die äußere Wirkung ist der Einfluß auf die Zuhörer durch Erregung der bestimmten Affekte und der entsprechenden Ideen.

Je nach der Wesensform ist die Musik, wie oben schon dargetan worden, vor allem einzuteilen in technische oder Unterhaltungsmusik (Formmusik) und ästhetische Kunstmusik; dann in profane, religiöse und kirchliche (liturgische) Musik.

Gar manche Musik für die Kirche ist fromm, andächtig, ernst (von den Klassikern Mozart, Beethoven), und doch nicht kirchlich, weil sie den liturgischen Gedanken nicht Rechnung trägt; darum ist sie bloß religiöse Musik. Um diesen Unterschied klar zu stellen, gehen wir im Anschluß an Kapitel II an die Besprechung der Liturgie.

(Fortsetzung folgt)



Die Riesenorgel zu Breslau

Von Paul Walker, Regierungsbaumeister, Frankfurt a. O.[1])

I.

Am 21. September 1913 wurde in der 10000 Personen fassenden Jahrhunderthalle in Breslau durch zwei Konzerte von Prof. Karl Straube, Leipzig, die größte Orgel der Welt eingeweiht. Der Transport des 50500 kg schweren Werkes von Frankfurt a. O. nach Breslau erforderte elf Waggons. Der Spieltisch allein, der 4 qm Flächenraum bedeckt, wiegt 2000 kg. Im November wurde die Orgel bestellt und Mitte März traf schon die erste Ladung in Breslau ein. Die Aufstellung der Orgel bot viel Schwierigkeit, da man stets mit den andern Arbeiten des Hallenbaues in Konflikt kam.

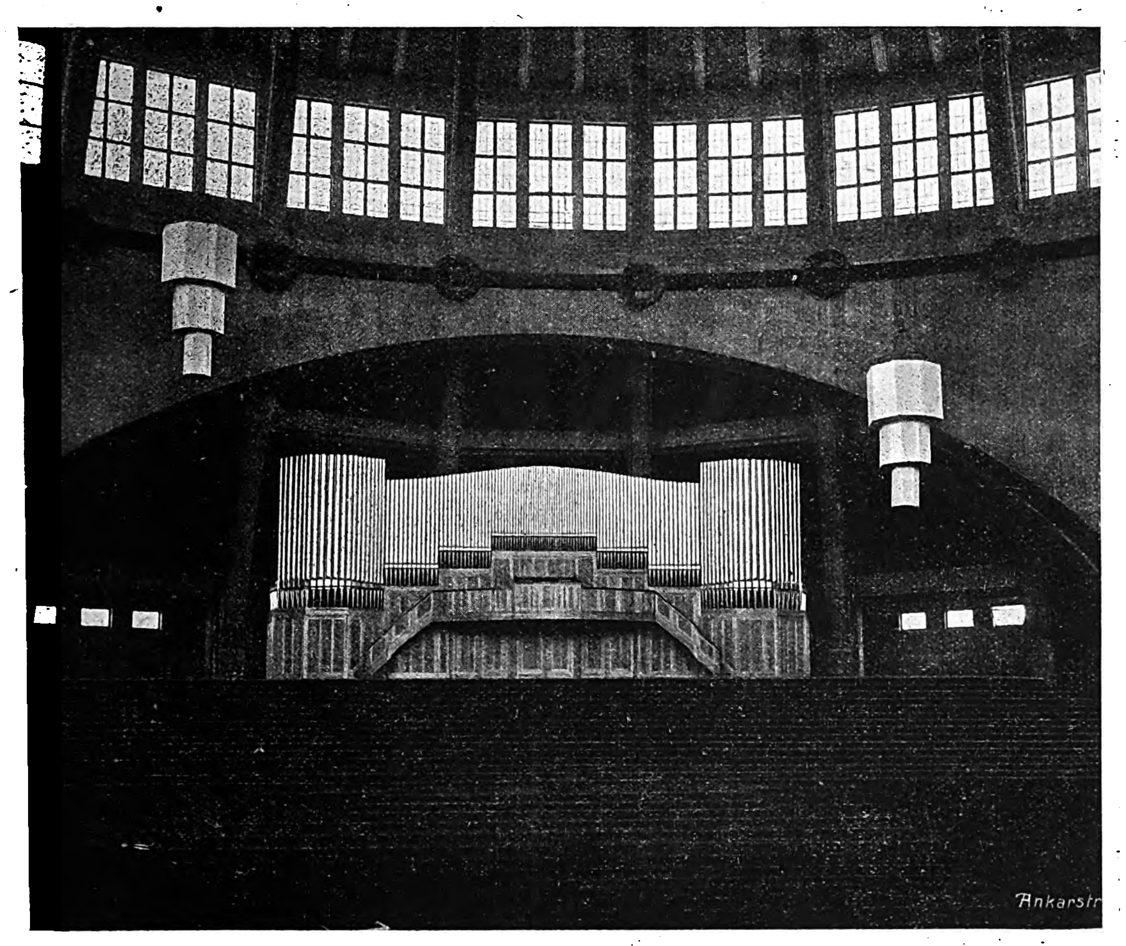


Bild 1. Hauptansicht der Orgel

Die Orgelfassade ist ganz schlicht gehalten, es ist ein sogenannter freier Prospekt nur mit hölzernem Unterbau, oben wirkt allein die silberglänzende Pfeifenwand (Bild 1). Man sieht hier die äußere Ansicht der fertigen Orgel. Zum Spieltisch in einer Höhe von 4,50 m gelangt man durch eine Rampe. Interessieren wird den Fachmann besonders auch die Disposition der Orgel (siehe S. 255 ff.), die Professor Straube entwarf.

---

[1]) Diesen Aufsatz nebst Abbildungen verdankt die Redaktion dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Erbauers der Orgel und Inhabers der berühmten Orgelbauanstalt Firma W. Sauer in Frankfurt a. O. (Park 13), Herrn Regierungsbaumeister Paul Walker, der in einer eigenen Broschüre (mit 23 Abbildungen und einem Spieltischplan) die Breslauer Orgel beschrieben und einen weiteren Beitrag über die elektrische Traktur für eines der nächsten Hefte der *Musica sacra* in Aussicht gestellt hat.

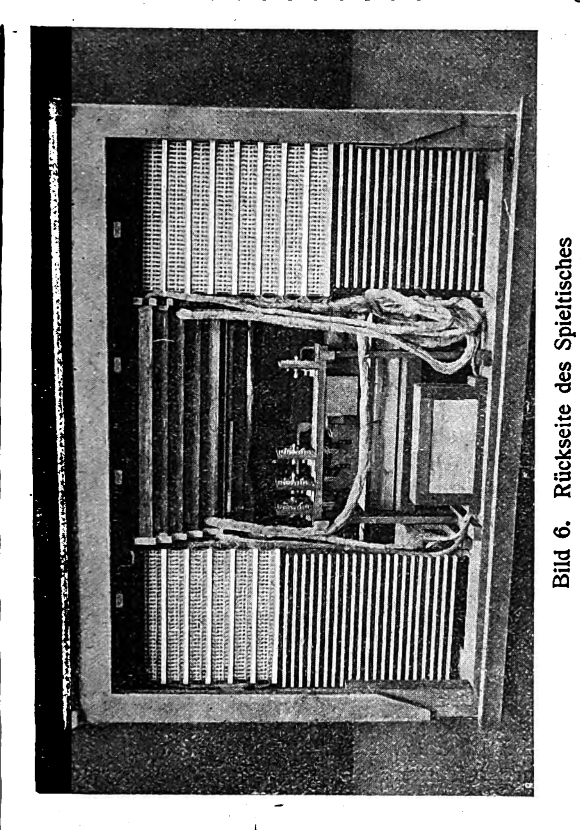


Bild 6. Rückseite des Spieltisches

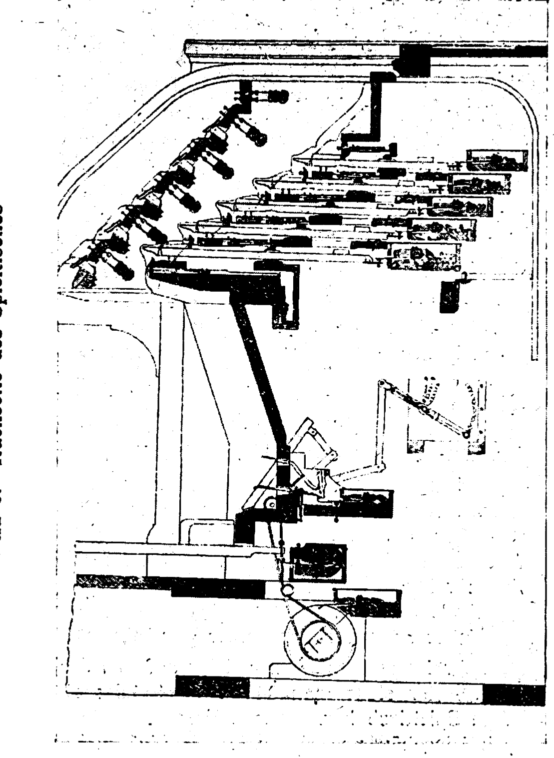


Bild 7. Schnitt durch den Spieltisch

Bild 8. Spieltisch

Die Orgel hat als größte Abmessung eine Breite von 22 m, eine Tiefe von 15 m und eine Höhe von 15 m. Sie bedeckt eine Grundfläche von 260 qm und hat einen Kubikinhalt von 2340 kbm. Die Orgel besitzt 187 klingende Stimmen und 13 Transmissionen. Von diesen klingenden Stimmen sind einunddreißig in einer Gegenorgel untergebracht, die auf dem Zugring der Riesenhalle in 25 m Höhe angebracht ist.

Dies Fernwerk (Bild 2) besitzt einen besonderen Bläserchor von sieben Rohrwerken oder Zungenstimmen und eine kleine Konzertorgel von 24 Registern, hat ein eigenes Fernpedal und wird auf dem fünften Manual des Spieltisches von der Hauptorgel aus gespielt, indem durch eine automatische Pedalumschaltung das Fernpedal von selbst erscheint, sobald auf dem fünften Manual gespielt wird. Beide Orgeln lassen sich aber auch zugleich spielen, was kolossale Tuttiwirkungen erzeugt. Die Entfernung der Fernorgel vom Hauptwerk beträgt in Luftlinie 80 m. Das Kabel von der Schalttafel bis zum Fernwerk hat eine Länge von 360 m Hin- und Rückleitung.

Nun sei ein Blick ins Innere der Orgel gegeben (Bild 3 und 5).

Man sieht hier einen Wald von Pfeifen. Im ganzen sind 15133 Pfeifen vorhanden, von denen der Organist beinahe 5000 zugleich erklingen lassen kann. Er braucht nur voll in die Tasten zu greifen, nachdem er einen kleinen Tritt gedrückt hat, worauf die Bezeichnung „Tutti mit allen Koppeln“ zu lesen ist. In diesem Falle schließt er geräuschlos 1146 Kontakte auf einmal und öffnet 193 Ventile, indem er 242 Magnete mit elektrischem Strom versorgt. Ein großer Vorzug der hier angewandten elektrischen Traktur ist die vollständige Geräuschlosigkeit der Schaltrelais.

Bei den sonst üblichen Systemen werden die Koppelrelais nicht direkt durch die Magneten geschlossen, sondern vermittelst eines Balgs, welcher mitunter starkes Geräusch hervorbringt. Hier aber wird ein Anzugsteller aus Silber gegen die konzentrisch gelagerten Kontaktfederchen aus reinem Silberdraht mit Hilfe eines durchbohrten Topfmagneten gedrückt, der Hub des Tellers beträgt hierbei nur 2 mm, diese Funktion vollzieht sich daher mit denkbar größter Schnelligkeit, was wieder ein Vorzug gegen die ältere Balgmethode darstellt. Bis zu 61 Kontakten gleich der Höchstzahl der Klaviaturtasten werden auf diese Weise sicher an den Kontaktteller gedrückt.

Sehr interessant ist der Blick auf den Schrank, in welchem diese Koppelrelais untergebracht sind (Bild 4). Hier sieht man 111 Koppelrelais; zirka 3600 Drähte stellen die Verbindung dieses Schranks mit dem Spieltisch her. Dieses Verbindungskabel ist an die Schalttafel des Spieltisches geschraubt. Die Koppelrelaisgehäuse werden wie alle übrigen Teile der Traktur fabrikmäßig als Massenartikel hergestellt, was wirtschaftlich als Hauptvorzug des Systems gelten kann. Auf Bild 6 sieht man die Rückseite des fertigen Spieltisches mit seinen riesigen Schalttafeln für Tastatur und Registratur. Oben erblickt man die Kontaktkästen für die Tastenkontakte und unten die vier Schalter für Jalousieschweller. Unter einem Jalousieschweller versteht man einen großen Kasten, in dem ein Teil der Orgel eingebaut ist. Die Vorderseite eines solchen Schwellkastens wird durch eine bewegliche Jalousie geöffnet und geschlossen. So kann man das An- und Abschwellen der Tonstärke der in dem Kasten erklingenden Pfeifen bewirken. Die Jalousien werden durch eine besondere Konstruktion am Schweller vermittelst des mit einem Tritt verbundenen Schalters im Spieltisch gleichmäßig geöffnet und geschlossen. Neu ist hier, daß es gelungen ist, diese Fußbewegung ganz gleichmäßig zu übertragen, sonst war es bei den pneumatischen und elektropneumatischen Systemen nur ruckweise möglich. Selbst die 60 qm betragende Fläche des Fernwerks gehorcht dem kleinsten Druck des Organisten am Spieltisch.

Bild 7 veranschaulicht gut diesen Schalter. Auch die übrigen Tritte, Tasten, Wippen und Kombinationsknöpfe sind hier deutlich zu sehen. In der Orgel sind vorhanden 3541 Platinspitzkontakte mit einem Platinwert von 1050 ℳ, 2580 Silberdrahtkontakte im Koppelschrank, zirka 15000 Schraubstellen und 25000 Lötstellen, also rund 47000 Stellen, an welchem der geringste Fehler vom Publikum unter Umständen sehr unliebsam als Heuler bemerkt wird. Nun einen Blick außen auf den Spieltisch (Bild 8).

Dem Organisten stehen in gut erreichbarer Entfernung 1638 Einzelorgane zur Verfügung, und zwar 337 Tasten, 911 Kombinationszüge, 203 Registerwippen, 156 Druckknöpfe zwischen den Manualen, 25 Pedaltritte, 4 Schwellertritte, 1 Registerschwellhebel und 1 Registerwalze. Diese beiden letzten Einrichtungen ermöglichen dem Organisten durch eine Fußbewegung die Register der Orgel allmählich nacheinander einzuschalten und wieder auszuschalten.

Den Wind für diese Unzahl von Pfeifen liefert ein Ventilator, welcher von einem Motor mit zwölf Pferdekräften angetrieben wird. Er schafft in der Minute 160 cbm Druckwind von 350 mm Druck Wassersäule für die Hauptorgel. Die Gegenorgel speist ein Ventilator getrieben durch einen eineinhalb Pferde starken Motor, welcher in der Minute 25 cbm Wind liefert. Wollte man diese Windkraft durch Menschen erzeugen, so müßten 12 Mann als Balgtreter angestellt werden. Die Ventilatoren stammen von der bewährten Firma Pollrich & Co., Leipzig. Die elektrische Kraft für die Traktur liefert ein Motorgenerator und als Reserve eine Akkumulatorenbatterie, geliefert von der Firma P. Hardegen & Co., Berlin. Man sollte glauben, daß ein so großes Werk einen großen Stromverbrauch hätte, aber die Traktur braucht nur 700 Watt Höchstleistung.

Das Riesenwerk wurde in zehn Monaten fertiggestellt. Eine enorme Leistung, wenn man bedenkt, daß die Fertigstellung zirka 66500 Lohnstunden beanspruchte. Hoffentlich ist es der Firma Sauer gelungen, für die Jahrhunderthalle nicht nur die größte, sondern auch die klangreichste Orgel erbaut zu haben, was die in der Halle stattfindenden Musikfeste zeigen sollen.

Disposition

A. I. Manual. C—c'''', 61 Tasten

1. Principal 16′ (Hochdruck)
2. Majorbaß 16′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
3. Gedeckt 16′
4. Principal 8′
5. Principal amabile 8′
6. Geigenprincipal 8′
7. Viola di Gamba 8′
8. Seraphongamba 8′ HD durch Transmission a. d. IV. Manual
9. Harmonika 8′
10. Doppelflöte 8′
11. Flûte harmonique 8′
12. Flauto dolce 8′
13. Spitzflöte 8′
14. Gedeckt 8′
15. Gemshorn 8′
16. Quintatön 8′
17. Groß-Octave 4′ HD durch Transmission a. d. IV. Manual
18. Octave 4′
19. Flûte octaviante 4′
20. Gemshorn 4′
21. Rohrflöte 4′
22. Violini 4′
23. Viole d'amour 4′
24. Gedecktquinte $5^1/_3$′
25. Quinte $2^2/_3$′
26. Piccolo 2′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
27. Octave 2′
28. Rauschquinte 2′
29. Progressio 3—4fach
30. Groß-Cimbel 5—6fach
31. Scharf 3fach
32. Mixtur 3—4fach
33. Mixtur 4—5fach
34. Groß-Mixtur 7—9fach
35. Cornett 5fach
36. Posaune 16′ aufschlagend
37. Tuba mirabilis 8′ HD durch Transmission a. d. IV. Manual
38. Basson 8′ aufschlagend
39. Trompete 8′ aufschlagend
40. Oboe 8′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
41. Klarine 4′ aufschlagend
42. Clairon 4′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual

B. II. Manual (Schwellwerk). C—c'''', 61 Tasten

43. Gamba major 16′
44. Quintatön 16′
45. Stentor principal 8′ HD durch Transmission a. d. IV. Manual
46. Principal 8′
47. Schalmei 8′
48. Viola 8′
49. Stentorflöte 8′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
50. Flûte harmonique 8′
51. Soloflöte 8′
52. Quintatön 8′
53. Flauto dolce 8′
54. Dulciana 8′
55. Geigenprincipal 8′
56. Flötenprincipal 8′
57. Bourdon 8′
58. Harmonika 8′
59. Vox angelica 8′ in Schwebung
60. Octave 4′
61. Jubalflöte 4′
62. Fugara 4′
63. Zartflöte 4′
64. Dolce 4′
65. Quintatön 4′
66. Flûte octaviante 4′ HD durch Transmission a. d. IV. Manual
67. Quinte $2^2/_3$′
68. Piccolo 2′
69. Sesquialtera 2fach
70. Mixtur 3fach
71. Cornett 4fach
72. Groß-Cornett 3—5fach HD d. Transmission a. d. IV. Manual
73. Cimbel 3fach
74. Scharf 5fach
75. Bombarde 16′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
76. Basson 16′ einschlagend
77. Posaune 8′ aufschlagend
78. Trompete 8′ HD durch Transmission aus dem IV. Manual
79. Cor-anglais 8′ aufschlagend
80. Clarinette 8′ einschlagend
81. Clairon 4′ aufschlagend

C. III. Manual (Schwellwerk). C - c'''', 61 Tasten

82. Nachthorn 16′
83. Salicional 16′
84. Principal 8′
85. Flötenprincipal 8′
86. Geigenprincipal 8′
87. Nachthorn 8′
88. Jubalflöte 8′
89. Quintatön 8′
90. Spitzflöte 8′
91. Violoncello 8′
92. Wienerflöte 8′
93. Flûte d'amour 8′
94. Gedeckt 8′
95. Gemshorn 8′
96. Salicional 8′
97. Äoline 8′
98. Voix céleste 8′
99. Bifara 8′ schwebend
100. Praestant 4′
101. Nachthorn 4′
102. Rohrflöte 4′
103. Violini 4′
104. Flûte d'amour 4′
105. Dulciana 4′
106. Gemshorn 4′
107. Flautino 2′
108. Sifflöte 1′
109. Nassat $2^2/_3$′
110. Rauschquinte 2fach
111. Harmonia aetheria 3fach
112. Cornett 5fach
113. Mixtur 4fach
114. Scharf 3fach
115. Cimbel 4fach
116. Groß-Cimbel 7fach
117. Fagott 16′
118. Trompete harmonique 8′
119. Oboe 8′
120. Clarinette 8′
121. Vox humana 8′

121a. Tremolo ab V. h. 8′

122. Trompete 4′
123. Glockenspiel 8′ Ton mit Schallkörpern

123a. Pizzicato für Glockenspiel

D. IV. Manual (Schwellwerk, Hochdrucksolowerk). C—c'''', 61 Tasten

124. Majorbaß 16′ HD
125. Stentorprincipal 8′ HD
126. Seraphongambe 8′ HD
127. Stentorflöte 8′ HD
128. Octave 4′ HD
129. Flûte octaviante 4′ HD
130. Piccolo 2′ HD
131. Groß-Cornett 3—5fach HD
132. Bombarde 16′ HD
133. Tuba mirabilis 8′ HD
134. Trompete 8′ HD
135. Oboe 8′ HD
136. Clarine 4′ HD

E. V. Manual (Schwellwerk, Fernwerk). C—c'''', 61 Tasten

137. Dulciana 16′
138. Bourdon 16′
139. Principal 8′
140. Hohlflöte 8′
141. Viola di Gamba 8′
142. Äoline 8′
143. Voix céleste 8′ in Schwebung
144. Quintatön 8′
145. Flûte harmonique 8′
146. Gedeckt 8′
147. Octave 4′
148. Flauto dolce 4′
149. Flageolet 2′
150. Mixtur 3fach
151. Cornett 3—4fach
152. Baßtuba 16′
153. Tuba 8′
154. Trompete 8′
155. Basson 8′
156. Clarinette 8′
157. Vox humana 8′

157a. Tremolo ab für V. h. 8′

158. Clarine 4′
159. Glockenspiel (Militärglockenspiel)

F. Pedal. *C—g'*, 32 Tasten und 44 Pfeifen

160. Untersatz 32'
161. Principal 32'
162. Kontraviolon 32'
163. Kontrabaß 16' HD
164. Principal 16'
165. Violon 16'
166. Subbaß 16'
167. Gemshorn 16'
168. Harmonikabaß 16'
169. Lieblich gedeckt 16'
170. Quintbaß $10^2/_3$'
171. Principal 8'
172. Octavbaß 8' HD
173. Violoncello 8'
174. Gemshorn 8'
175. Flötenbaß 8'
176. Gedecktbaß 8'
177. Dulciana 8'
178. Quinte $5^1/_3$'
179. Groß-Rauschquinte 2'
180. Octave 4' HD
181. Spitzflöte 4'
182. Fugara 4'
183. Sesquialtera 2'
184. Octave 2'
185. Cornett 4—5fach
186. Contraposaune 32'
187. Posaune 16'
188. Fagott 16'
189. Trompete 8'
190. Ophicleide 8'
191. Bassclarinette 8'
192. Clairon 4'

G. Pedal des Fernwerkes

193. Violon 16'
194. Subbaß 16'
195. Dolce 16'
196. Viola 8'
197. Baßflöte 8'
198. Dolce 8'
199. Octave 4'
200. Trompete 8'

II. Koppel und Kombination

201. Manualkoppel II.—I. Manual
202. „ III.—I. „
203. „ IV.—I. „
204. „ V.—I. „
205. „ III.—II. „
206. „ IV.—II. „
207. „ V.—II. „
208. „ IV.—III. „
209. „ V.—III. „
210. Pedalkoppel zum I. Manual
211. „ „ II. „
212. „ „ III. „
213. „ „ IV. „
214. „ „ V. „
215. Normalkoppel
216. Generalkoppel
217. Superoktavkoppel II.—I. Manual
218. „ III.—II. „
219. „ im III. „
220. „ „ IV. „
221. „ „ V. „
222. Suboktavkoppel II.—I. Manual
223. „ III.—II. „
224. „ im III. „
225. „ „ IV. „
226. „ „ V. „
227. Pedalsuperoktavkoppel mit Höherführung der Pfeifen
228. Tuttikoppel

229—231. drei frei einstellbare **Kombinationen für das ganze Werk**

232. eine frei einstellbare Kombination für das I. Man.
233. „ „ „ „ „ „ II. „
234. „ „ „ „ „ „ III. „

235—239. frei einstellb. Kombinationen „ „ IV. „

240. eine frei einstellbare Kombination „ „ V. „
241. „ „ „ „ „ „ Pedal
242. Piano für das ganze Werk
243. Mezzoforte für das ganze Werk
244. Forte für das ganze Werk
245. Fortissimo für das ganze Werk (mit Generalkoppel)
246. Tutti für das ganze Werk (mit Tuttikoppel ohne V. Manual)
247. Tutti für das ganze Werk (mit Tuttikoppel und V. Manual und Pedal)
248. Rohrwerke an für das ganze Werk
249. „ ab „ „ „ „
250. Hochdruck ab „ „ „ „
251. 16' Hochdruck ab für die Manuale
252. Handregistrierung ab für das ganze Werk
253. Handregistrierung ab für freie Kombination als Einsteller
254. I. Manual ab (Leerlaufkoppel)
255. Für das I. Manual: Piano
256. „ „ „ „ Mezzoforte
257. „ „ „ „ Forte
258. „ „ „ „ Tutti
259. „ „ „ „ Flötenchor
260. „ „ „ „ Gambenchor
261. „ „ „ „ Principalchor
262. „ „ „ „ Rohrwerke an
263. „ „ „ „ Rohrwerke ab
264. „ „ „ „ Hochdruckstimmen ab
265. „ „ „ „ 16' Stimme ab
266. „ „ „ „ Handregistrierung ab
267. „ „ „ „ Handreg. ab für freie Komb.

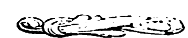
268—280. Für das II. Manual: desgleichen wie vor

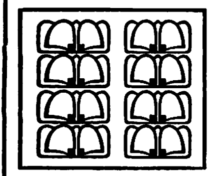
281—293. Für das III. Manual: desgleichen wie vor

294. Für das IV. Manual: Mezzoforte

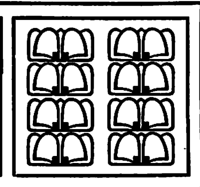
295—299. Für das IV. Manual: Tutti

300. Für das IV. Manual: Rohrwerke an
301. „ „ „ „ Rohrwerke ab
302. „ „ „ „ 16' Stimme ab
303. „ „ „ „ Handregistrierung ab
304. „ „ „ „ Handreg. ab f. freie Komb.
305. Für das V. Manual: Piano
306. „ „ „ „ Mezzoforte
307. „ „ „ „ Forte
308. „ „ „ „ Tutti
309. „ „ „ „ Rohrwerke an
310. „ „ „ „ Rohrwerke ab
311. „ „ „ „ 16' Stimme ab
312. Automatische Pedalumschaltung, Fernpedal an, Hauptpedal ab
313. Fernpedal an
314. Hauptpedal ab
315. Für das Pedal: Pianissimo
316. „ „ „ Piano
317. „ „ „ Mezzoforte
318. „ „ „ Forte
319. „ „ „ Tutti
320. Handregistrierung ab
321. Handregistrierung ab für freie Kombination
322. Pedalstimmen ab
323. Rollschweller für die Manuale I, II, III und das Pedal
324. Rollschweller ab
325. Kombinationsschweller für schnelles An- und Abschwellen
326. Jalousieschweller für das II. Manual
327. „ „ „ III. „
328. „ „ „ IV. „
329. „ „ „ V. „





❀ Aus der Praxis ❀



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienst[1])

Einige Worte der Aufklärung

Von Hochschulprofessor Dr. Martin Leitner-Passau

Es gibt noch Männer von starkem Optimismus inmitten einer Zeit, deren Erscheinungen weit mehr eine düstere Auffassung der Menschen und Ereignisse begünstigen. Ein solcher Mann, getragen von edlem Optimismus, ist ohne Zweifel Michael Rogg, Pfarrer in Kirchhaslach, wie er sich in seinen beiden Artikeln „Verständigung!" einführt („Allgemeine Rundschau", 10. Jahrgang 1913, Nr. 33 und 34). Er sucht Verständigung zwischen dem Klerus und der Lehrerschaft auf dem Gebiete der Schule und macht (S. 651) praktische Vorschläge in bezug auf drei wichtige Punkte: Lehreraufbesserung, Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienste, Schulaufsicht. Der erste Punkt „Lehreraufbesserung" hätte anstandslos wegbleiben können, denn die „Lehreraufbesserung" scheint uns kein Hindernis zu sein zwischen Klerus und Lehrerschaft. Denn der Geistliche mißgönnt in keiner Weise den Lehrern eine gerechte Aufbesserung; ferner ist er als Geistlicher keineswegs ein Gegner der Lehreraufbesserung. Wenn ein Geistlicher sich vielleicht gegen die Lehreraufbesserung ausspricht, so geschieht es nicht in seiner Eigenschaft als Geistlicher; seine gegnerischen Bemerkungen entspringen lediglich den Rücksichten auf das Wohl des Vaterlandes, also aus staatsbürgerlichen Gründen, man denke nur an die Tuntenhausener Bauernversammlung, 7. September 1913, wo Pfarrer Gasteiger die Wünsche der Bauern in das Schlußwort zusammenfaßte: „Mit der Belastung des Volkes kann es in dieser Weise nicht mehr weitergehen. Es muß endlich einmal Einhalt getan werden mit den Ausgaben, auch mit den Aufbesserungen" („Donau-Zeitung", 9. September 1913, Nr. 449, S. 3). Also der erste Punkt kann füglich ausscheiden. — Der dritte Punkt „Schulaufsicht" ist derartig praktisch und theoretisch schwierig, daß eine kurze Anschneidung dieser Frage in dem Artikel einer Wochenzeitschrift die Schwierigkeiten eher vermehrt als vermindert. Tatsächlich war es auch so, allenthalb erfolgten Richtigstellungen der Roggschen Anschauungen. Den übrig bleibenden zweiten Punkt „Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienst" seien einige Worte der Erwägung und Erläuterung gewidmet.

„Die Lehrer kämpfen für Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienst", behauptet Rogg a. a. O., S. 651. Ist dieser Satz richtig? In dieser Allgemeinheit ganz gewiß nicht. Der Entwurf eines Schulgesetzes vom 31. Oktober 1867 sagt wörtlich (Verhandlungen der Kammer der Abgeordneten 1866/68, Beilage 79 in dem Beilagenband 3, S. 1): „Einen Gegenstand des Anstoßes bildet nicht sowohl der Kantor- und Organistendienst, als vielmehr der Mesner- oder Küsterdienst und die mit demselben verbundenen Funktionen des Läutens der Glocken, des Aufziehens der Kirchenuhr, des Reinigens der Kirche, des Herumtragens des Klingelbeutels usw. wegen der verschiedenen Behinderungen, die sich hieraus für die Berufstätigkeit, und der mannigfachen Unzukömmlichkeiten, die sich hieraus für die Berufsstellung des Lehrers gegenüber dem Pfarrer und der Gemeinde ergeben." Die Trennung des Chordienstes „wird auch vom Schullehrerstande selbst nicht gewünscht. Dagegen lag die Frage nahe, ob nicht der Mesner- oder Küsterdienst vom Schuldienste gänzlich zu trennen sei, weil es sich nicht verkennen läßt, daß durch die Besorgung desselben Störungen im Unterrichte bewirkt werden und manche Funktionen desselben dem Berufe eines öffentlichen Lehrers nicht angemessen erscheinen und seiner Autorität Eintrag tun sowie seinem gedeihlichen Wirken Hindernisse bereiten können." Einen Schritt weiter ging der Hauptausschuß des Bayerischen Volksschullehrervereines vom 20.—22. Februar 1909. Seine Beschlüsse gipfeln in folgenden Anträgen: „Es ist der einmütige Wunsch der Lehrerschaft, daß diese Trennung (nämlich des gesamten Kirchendienstes) alsbald in die Wege geleitet und durchgeführt werde. — Wie in anderen deutschen Staaten werden auch in Bayern die Lehrer bereit sein, den Organisten- und Chordienst zu übernehmen, hoffen aber, da es besondere Dienstverrichtungen sind, auch hiefür besonders bezahlt zu werden." Die Bemerkung, welche sich in einem früheren Antrag fand, „den Mesnerdienst zu übernehmen, soll ihnen verboten sein", ließ man fallen. Aus diesen Entwürfen und Anträgen ergeben sich von selbst die **Gründe**, weshalb man die Trennung des Chordienstes einerseits und anderseits die Trennung des Mesnerdienstes erstrebt.

---

[1]) Die Redaktion hat im 45. Jahrgang 1912 (S. 140 und 172 ff.) Erörterungen über dieses Thema aus Lehrerkreisen gebracht und möchte hiemit einen Aufsatz aus geistlichen Kreisen, den ihr der bekannte gelehrte Passauer Kanonist übersendet (cf. Theologisch-praktische Monatschrift 1913 S. 17—25), den beteiligten Kreisen vorlegen.



I. Der gesamte Kirchendienst, also Chor- und Mesnerdienst, soll vom Schuldienste getrennt werden zunächst nicht aus prinzipiellen, sondern aus finanziellen Gründen. Der Volksschullehrer soll, das ist der Gedankengang, als solcher vollständig entlohnt werden, also mit 1200 ℳ Mindestgehalt (Schulbedarfsgesetz Art. 7, Abs. I) oder nach den neuesten Anträgen der Lehrer mit 1800 ℳ (Klasse 17 der Gehaltsordnung KVO. 6. September 1908) oder 2400 ℳ (Klasse 15) Anfangsgehalt. Kann sich dann der Volksschullehrer noch entschließen, den Chordienst oder auch den Mesnerdienst zu leisten, so soll er für denselben eigens, und zwar angemessen entlohnt werden.

Gegen diese Trennung sprechen die schwersten finanziellen Bedenken. Bei Neuaufstellung der Fassionen im Jahre 1899 waren von 7196 Fassionsschulstellen für Volksschullehrer 5196 gemischte, d. h. Schul- und Kirchendienste. Außerdem war mit 135 Verweserstellen Kirchendienst verbunden — sohin von 10188 Lehrern auf Fassionsschulstellen 5332 Träger kirchendienstlicher Funktionen. Das Gesamterträgnis des niederen Kirchendienstes (= Mesnerdienstes) bezifferte 766103 ℳ 70 ₰, das des Chordienstes 609887 ℳ 31 ₰, in Summa 1375991 ℳ 1 ₰. Das durchschnittliche Einkommen der 5198 gemischten definitiven Schulstellen aus dem Kirchendienste betrug 261 ℳ 46 ₰, und zwar in Oberbayern 365 ℳ 60 ₰ (877 Stellen), in Niederbayern 411 ℳ 11 ₰ (591 Stellen), in der Pfalz 70 ℳ 80 ₰ (446 Stellen), in der Oberpfalz 301 ℳ 12 ₰ (528 Stellen), in Oberfranken 292 ℳ 70 ₰ (482 Stellen), in Mittelfranken 188 ℳ 08 ₰ (643 Stellen), in Unterfranken 130 ℳ 61 ₰ (904 Stellen) und in Schwaben 317 ℳ 5 ₰ (793 Stellen). 2437 Kirchendienste ertrugen unter 200 ℳ, 2759 über 200 ℳ, hiervon 37 Stellen über 1000 ℳ. Die Gemeinden etc. müßten also bei der Ablösung des gesamten Kirchendienstes ungefähr 1376000 ℳ aufbringen. Dazu kommt aber noch die Übernahme der **Baulast** an sämtlichen Schulhäusern, also auch an jenen, welche bisher, soweit sie Mesnerhäuser waren, der kirchlichen Baulast unterstanden, ja auch das **Eigentum** an nicht wenigen Schul- und Mesnerhäusern müßte abgelöst werden (Seiler Gustav: Schulbedarfsgesetz 1903, S. 206). Auch die Vorstudien für die „Kirchengemeindeordnung" förderten interessante Resultate zutage: 233910 ℳ 53 ₰ ist die Summe, welche sich für die weltlichen Kirchendiener aus Geld- und Naturalienreichnissen ergab; die Summe für die Geistlichen dagegen beträgt rund 131800 ℳ. Auf Stolgebühren treffen im rechtsrheinischen Bayern für die Geistlichen fassionsgemäß rund 810000 ℳ jährlich (Begründung zur „Kirchengemeindeordnung" 5. Absch., Art. 89, Abs. 1, S. 293). Angenommen, der Kirchendienst der weltlichen Kirchendiener betrage zwei Drittel der Stolgebühren für Geistliche, so käme noch die Summe von rund 540000 ℳ hinzu. Also die Ablösung der Reichnisse und der Stolgebühren müßte sich erstrecken auf die Summe von rund 774000 ℳ. Wir kennen noch nicht das Resultat der neuesten Aufnahme, welche über das Einkommen der Volksschullehrer veranstaltet wurde. Immerhin wird das Ergebnis kaum hinter den bisherigen Summen zurückbleiben.

Der soeben dargelegte Grund, warum die Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienste ersehnt und erstrebt wird, berührt nun zunächst den Geistlichen als solchen nicht, auch nicht die Kirche. Freilich, darauf muß der Geistliche als Vertreter der Kirche sein Augenmerk richten, daß, wenn es wirklich zu dieser Trennung käme, die Rechte der Kirche an ihrem Eigentum, das durch die bayerische Verfassung eigens garantiert ist, nicht zu Schaden kämen: also Eigentumsrechte der Kirche an den Schulhäusern als Mesnerhäusern, Baupflicht, Einkünfte der Lehrer als weltlicher Kirchendiener. War es ja nicht in erster Linie die Kirche, welche die Vereinigung des (weit älteren) Kirchendienstes mit dem Schuldienste in Anregung brachte und vollzog, sondern es war die bayerische Staatsregierung, man denke an den Erlaß des Kurfürsten Karl Theodor vom 4. Oktober 1783 und die Verordnung vom 30. Dezember 1810. — Es bleibt darum diese Trennung zunächst eine staatsrechtliche Frage. Bekanntlich ist die Gesetzgebung des bayerischen Staates schon einmal an diese Trennungsfrage herangetreten in dem Schulbedarfsgesetz vom 28. Juli 1902, und zwar in zweifacher Weise: 1. Dadurch, daß „das Einkommen aus einem mit dem Schuldienste verbundenen Kirchendienste in den Mindestgehalt der Volksschullehrer (1200 ℳ) etc. nur insoweit eingerechnet wird, als es die Summe von 200 ℳ jährlich übersteigt", Art. 7, Abs. II, und 2. durch die Schlußbemerkung des Art. 7, Abs. IV, welche lautet: „Jedoch soll die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste in der Regel nach Einvernahme der Beteiligten und der kirchlichen Oberbehörde verfügt werden, wenn die erforderlichen Mittel bereitgestellt sind." Es ist also eine Trennung des Mesnerdienstes (nicht des Chordienstes) von Fall zu Fall vorgesehen, wenn die notwendigen Voraussetzungen gegeben sind. Seit dieser Zeit (1902) wurden nun tatsächlich derartige Trennungen vollzogen, freilich „nur in ganz außerordentlich langsamem Zeitmaße", wie der Bayerische Lehrerverein 1909 meinte. Ja, es sind sogar Wiedervereinigungen von früher getrennten Mesnerdiensten mit Schuldiensten nicht ausgeschlossen, vgl. die Entscheidung des Kgl. Verwaltungsgerichtshofes vom 15. Juni 1904 (Bd. 25, S. 373). — Wir halten diese Trennung (von Fall zu Fall) auch vom Standpunkte des Staates aus für die einzig richtige. Wenn Kreise, wie Niederbayern, Schwaben etc., sich bereit finden, Summen zu diesem Zwecke ins Kreisbudget einzusetzen, so ist das nur zu billigen. Aber soll man die Staatsregierung zwingen, daß sie die Gemeinden oder sich selbst mit außerordentlichen Steuern belasten, nur um diese Trennung zu bewirken? Freilich, wenn den Volksschullehrern bei dieser Vereinigung das standeswürdige Einkommen fehlte, oder wenn sie genötigt wären, etwas Standeswidriges zu leisten, so müßte Abhilfe geschaffen werden. Aber oft sind es gerade die beteiligten Lehrer, welche sich dieser Trennung entgegenstellen. „Eine schematische allgemeine Ablösung hätte eine große Anzahl von Lehrern zumal in Südbayern durch Reduzierung des höheren Stelleneinkommens auf das Mindestgehalt und insbesondere durch Wegfall der dort oft wertvollen Naturalbezüge auf das schwerste geschädigt" (Gustav Seiler: „Schulbedarfsgesetz", S. 207). Abgesehen von eigenen

Erfahrungen sei es gestattet, hier zwei Fälle aus den reichen Kenntnissen eines angesehenen Parlamentariers zu erwähnen. In B. (Niederbayern) sollte der Mesnerdienst vom Schuldienst getrennt werden. „Einverstanden," erklärte der Lehrer, „aber dann bleibe ich Mesner." — In einer Pfarrei war die Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste der Vollendung nahe; Pfarrer, Kirchenverwaltung, Ordinariat und die weltlichen Aufsichtsbehörden waren einverstanden. Da erschien plötzlich von der Gemeinde eine inhaltlich und formell schön geschriebene Eingabe, welche sich gegen die Trennung aussprach auch im Interesse der Volksschule. Man ging dem Gesuche auf den Grund, die schönen Gedanken und Schriftzüge führten auf den Lehrer, er war der Urheber. — Also hier liegt mit die Ursache des langsamen Voranschreitens der Trennung. Dafür muß der Staat sorgen, daß der Lehrer standesgemäß zu leben hat. Ob dem Lehrer etwas Standeswidriges zugemutet wird, haben wir jetzt zu untersuchen.

II. Gegen den Chordienst bestehen keine weiteren Schwierigkeiten; aber gegen den Mesnerdienst scheinen prinzipielle Bedenken vorhanden zu sein. Schon der Gesetzentwurf von 1867 hebt diese Bedenken hervor: „Einen Gegenstand des Anstoßes bildet ... vielmehr der Mesner- oder Küsterdienst und die mit demselben verbundenen Funktionen des Läutens der Glocken, des Aufziehens der Kirchenuhr, des Reinigens der Kirche, des Herumtragens des Klingelbeutels" usw. („Schmieren der Kirchenuhr, Hängen an den Glockenseilen" bei Rogg). Diese Bedenken haben insoferne greifbare Gestalt angenommen, als bis zum Jahre 1908 die Lehrer in Bayern nicht zu Reserveoffizieren gewählt wurden, wenn sie den niederen Kirchendienst verrichteten (Staatsrat Freiherr v. Speidel vom 28. Januar 1908). Erst im Februar 1908 erklärte Kriegsminister v. Horn einem Abgeordneten gegenüber: „Mit dem Reserveoffizier ist ganz gut vereinbar der Dienst des Lehrers am Altar und in der Sakristei (auch bei Provisuren). Es ist aber mit demselben nicht vereinbar jener Teil des niederen Kirchendienstes, welcher reine Dienstbotenarbeit ist."

Daraus ergibt sich nun folgendes: Nicht der ganze Mesner- und Küsterdienst stellt standeswidrige Anforderungen, sondern nur jener, welcher in reiner Dienstbotenarbeit besteht, wie Reinigen der Kirche, Aufziehen der Uhr, Läuten der Glocken, Tragen des Klingelbeutels. Hiezu ein paar Bemerkungen:

1. Wer verpflichtet den Mesner, daß er obige Beschäftigungen persönlich vollzieht? Ist der unverheiratete Volksschullehrer nicht auch verpflichtet, für die Reinigung, Lüftung, Erwärmung etc. der Schulzimmer zu sorgen? Wer aber verlangt von ihm die persönliche Leistung dieser Dienste?

2. Sehen wir ab vom „Reinigen der Kirche", das weibliche Kräfte besser verstehen, sind denn die übrigen Leistungen entwürdigend? Zieht er nicht auch seine Uhr zu Hause auf, läutet er nicht zuweilen die Glocke beim Schulbeginn oder bei den Pausen? Übrigens gibt es keine Arbeit, welche den Menschen entehrt. Oder ist es etwas Entehrendes, daß jeder Hohenzollernprinz in einem Handwerk geprüft sein muß? Wie vernünftig denken in diesem Punkte die Amerikaner. Nicht die Arbeit ist es, welche den Menschen entehrt, sondern das Schlechte, die Sünde.

3. Oder sollten vielleicht diese und andere Verrichtungen des Mesners deswegen entehrend sein, weil sie im Dienste der Kirche, der Religion, im Dienste Gottes geschehen? Da wären allerdings die „gefährlicheren Tiefen" vorhanden, welche Pfarrer Rogg andeutet: die Tiefen der religiösen Gleichgültigkeit oder gar des Unglaubens. Ein gläubiger Lehrer weiß aus der Kirchengeschichte und der Liturgik, daß die Dienste des Mesners von den ersten Zeiten des Christentums an nur geweihten Dienern der Kirche anvertraut wurden, den Psallisten, Ostiariern und Akolythen, eine Einrichtung, welche das Tridentinum *(cp. 17. sess. 23. de ref.)* erneut wissen will. Und wenn irgendwo, so gilt auch hier der Grundsatz: *Deo servire regnare est,* d. h. Gott dienen heißt König sein. Denn all die Dienste, welche ein Mesner zu verrichten hat, gelten ja Gott in seinem Heiligtum, nicht der Person des Geistlichen.

4. Man hält uns entgegen „die verschiedenen Behinderungen, die sich daraus (d. h. aus dem Mesnerdienst) für die Berufstätigkeit ... ergeben" (Schulgesetz-Entwurf vom 31. Oktober 1867). Dieser Einwand wird auf das glänzendste widerlegt durch den Entwurf des Schulbedarfsgesetzes (28. Juli 1902), wo es heißt: „Diesen (= finanzrechtlichen) schwerwiegenden Bedenken gegen die allgemeine Abtrennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste muß um so mehr Rechnung getragen werden, als dieselbe vom Standpunkte des Schulbetriebes aus nicht notwendig erschien; Störungen des Schulbetriebes sind weit häufiger mit dem Chordienst verbunden als mit dem niederen Kirchendienst, dessen Verrichtungen, soweit sie vom Lehrer selbst vorgenommen werden, in der Regel nicht in die Schulzeit fallen" (Gustav Seiler: „Schulbedarfsgesetz", S. 207), zumal der Mesnerdienst weit leichter durch einen Vertreter ausgeübt werden kann als der Chordienst.

5. Aber „manche Funktionen desselben (des Mesnerdienstes) erscheinen dem Berufe eines öffentlichen Lehrers nicht angemessen und können seiner Autorität Eintrag tun sowie seinem gedeihlichen Wirken Hindernisse bereiten" (Schulgesetzentwurf von 1867); dieser redet auch noch von „Unzukömmlichkeiten für die Berufsstellung des Lehrers gegenüber dem Pfarrer und der Gemeinde" (oben zitiert). — Wenn diese Vorwürfe wirklich zuträfen, so haben sich Kurfürst Karl Theodor und König Max Joseph I. schwer am bayerischen Lehrerstand versündigt, und zwar zur Zeit der Aufklärung. Aber diese Einwände entbehren jeglicher Grundlage; denn vollzieht der Lehrer die Dienstobliegenheit eines Mesners in würdiger Weise, so wird ihm das bei Pfarrer und Gemeinde Achtung und Liebe in hohem Grade erwerben. Freilich wünscht man einen Mann fern vom Altar, welcher die kirchlichen Dienste ohne Würde und ohne Glauben verrichtet. Dazu kommt: Niemand verpflichtet den Mesner, die gewöhnlichen Dienstbotenarbeiten, wie oben bereits bemerkt, in eigener Person zu verrichten. — „Aber ich will nicht des Pfarrers Knecht sein!" so hört man zuweilen.

Es sei hier unumwunden zugestanden, daß von Geistlichen die Mesner manchmal von oben herab behandelt wurden, daß der Ton zuweilen ein schroffer, ja vielleicht sogar ein feindseliger war, aber das waren und sind Ausnahmen, welche der Klerus in seiner Allgemeinheit selbst aufs schmerzlichste bedauert.

III. Wie soll sich der katholische Klerus zur Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienste stellen? Hier seien einige Richtpunkte gegeben:

1. Der **Chordienst** soll vom Schuldienst in ähnlicher Weise getrennt werden können wie der Mesnerdienst, also von Fall zu Fall nach Schulbedarfsgesetz Art. 7 IV. Wo die Mittel der Kirchenstiftung es erlauben, soll man den Chordienst, soweit nötig, in entsprechender Weise aufbessern. Würde den Lehrern die gesetzliche Handhabe geboten, den Chordienst zu verweigern, und würden die Lehrer dieses zur Ausführung bringen, so stünde es in sehr vielen Kirchen mit der Kirchenmusik nicht zum besten; wir sind nicht vorbereitet. Immerhin ist die Trennung des Chordienstes vom Schuldienste durch die Staatsregierung nicht zu erwarten, denn abgesehen von den finanziellen Schwierigkeiten wäre es eine schreiende Unbilligkeit, den Chordienst zu einer Zeit vom Schuldienste zu trennen, in welcher die Kirche fast ganz unvorbereitet ist, da es doch die Staatsregierung war (1783 und 1810), welche diese Verbindung herbeigeführt hat.

2. Der Klerus wünscht in Rücksicht auf das Staats- und Gemeindewohl, daß es bezüglich der Trennung des Mesnerdienstes vom Schuldienste beim Schulbedarfsgesetz Art. 7 IV sein Bewenden habe. Freilich wird er gewiß das Seinige dazu beitragen, daß eine Beschleunigung dieser Trennung eintrete, soweit die beteiligten Lehrer selbst diese Trennung wünschen und soweit sich Mittel, sei es aus der Kirchenstiftung, sei es aus freiwilligen Spenden („Allgemeine Rundschau" 1913 S. 734), sei es aus den (wenig beliebten) Kirchenumlagen schaffen lassen. Selbstverständlich müssen die Rechtsformen, z. B. Einvernahme (Schulbedarfsgesetz Art. 7 IV) bezw. Zustimmung (KGO. Art. 11 und Art. 75—78) der kirchlichen Oberbehörden, eingehalten werden. — Solange jedoch der Mesnerdienst mit dem Schuldienste vereinigt ist, muß der Pfarrer oder Kirchenvorstand es als seine Pflicht erachten, daß dieser Dienst tatsächlich, und zwar würdig auch ausgeübt wird entweder vom Volksschullehrer oder von dessen Stellvertreter. Ob hier die Geistlichen nicht zuweilen ein Auge oder gar zwei zugedrückt haben?!

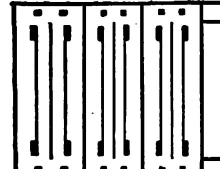
3. Die beiden ersten Richtpunkte bezogen sich auf Vergangenheit und Gegenwart. Schauen wir in die Zukunft. Die Trennung von Kirche und Staat ist auch in Deutschland, in Bayern möglich;[1]) die Einführung der „bürgerlichen Ehe", die Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienste etc. sind vorlaufende Teilerscheinungen. Wir müssen gerüstet sein, müssen uns rüsten. Wir Geistlichen haben also die Aufgabe, Ausblick zu halten, woher wir tüchtige Mesner und Chorregenten uns beschaffen. Das Konzil von Trient bietet einen Fingerzeig, wenn es in der 23. Sitzung 17. Kap. *d. r.* beschließt, „es sollten in Zukunft die Dienste der Niederen Weihen nur durch geweihte Diener vollzogen werden und indem es alle Kirchenobern im Herrn ermahnt und ihnen vorschreibt, daß, soweit möglich, an den Dom-, Kollegiat- und Pfarrkirchen diese Weiheverrichtungen wieder eingeführt werden sollten" mit der entsprechenden Dotierung dieser Stellen. Sollten ehelose Kirchendiener nicht in genügender Anzahl vorhanden sein, so könnten auch verheiratete Männer erprobten Wandels zugelassen werden.

Dieser Gedanke sollte ausgebaut werden. Gibt es nicht manche brave Studenten, welche das Talent zur Vollendung der für Priester vorgeschriebenen Studien nicht besitzen? Gibt es nicht wieder andere, welche gut und talentiert, nicht die Gabe der Enthaltsamkeit besitzen? Gibt es nicht unter den jungen Leuten auf dem Lande ordentliche und geweckte Jünglinge, welche einer Ausbildung zum Mesnerdienste oder auch zum Chordienste fähig wären? In diesen Fällen könnte sich zuweilen wohl der Seelsorger annehmen, besonders, wenn er musikalisch gebildet ist. Vortreffliche Handbücher stehen für den Mesnerdienst zur Verfügung, es sei nur an das vortreffliche Büchlein (1913 in zweiter Auflage erschienen) von Christian Kunz erinnert: „Der Dienst des Mesners". Allein nicht immer ist diese Ausbildung in der Pfarrei oder im Seelsorgebezirk möglich, besonders nicht die Ausbildung als Chorregent. Darum sollten Anstalten zur Ausbildung tüchtiger Kirchendiener und tüchtiger Chorregenten, Organisten etc. gegründet bezw. adaptiert werden. Da haben wir z. B. die Kirchenmusikschule in Regensburg mit europäischem, ja mit Weltruf. Könnte nicht diese Schule der Ausbildung tüchtiger Organisten, Kantoren, Chorregenten dienstbar gemacht werden? Wäre eine ähnliche Einrichtung, wenn man dezentralisieren wollte, nicht an den Domkirchen oder Stiftskirchen möglich? Könnten nicht die Söhne des heiligen Benedikt, welchen ja die heilige Liturgie in ihrer ganzen Ausdehnung von jeher Herzensangelegenheit war, solche Schulen für Mesner und Chorregenten eröffnen, zumal ihnen ja Studenten (Metten, Augsburg, Scheyern etc.) oder Bauernknaben (Weltenburg, Plankstetten etc.) schon zu anderen Zwecken zuströmen? Das sollten nur Anregungen sein! Freilich bleibt zu beachten, daß der Mesner- oder Chordienst nur ausnahmsweise seinen Mann zu ernähren imstande ist, daß darum die Erlernung eines anderen Berufes (der Landwirtschaft, eines Handwerkes etc.) fast stets unerläßliche Bedingung ist. — Jedenfalls dürfen wir nicht die Hände in den Schoß legen, klagend über die schlimmen Zeiten; sondern wir wollen, wenn der Schnellzug der modernen Zeit an uns vorüberbraust, hinaufspringen und retten, was zu retten ist.

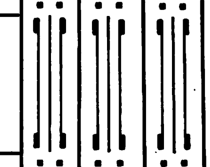
---

[1]) Soeben erscheint ein Büchlein „Die Frage der Trennung von Kirche und Staat nach ihrem gegenwärtigen Stande" von Dr. jur. Karl Neundörfer (Karl Ohlinger, München und Mergentheim 1913).





Musikalische Rundschau

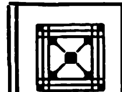
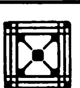
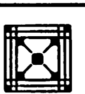


Kirchenmusikschule Regensburg. Der 40. Kursus wurde mit dem am 15. Oktober begonnenen Winter-Semester in herkömmlicher Weise eröffnet. Das Lehrerkollegium setzt sich aus den in *Musica sacra* (1911, Nr. 6 S. 105 ff.) aufgeführten Dozenten zusammen; dortselbst findet sich auch das Lehrprogramm abgedruckt. Mit Freuden kann den ehemaligen Schülern mitgeteilt werden, daß zu der schönen, im vorigen Jahre erst von der Regensburger Firma Binder & Sohn im Hörsaale der Kirchenmusikschule erbauten Orgel, sich ein neues Werk der gleichen Firma gesellt hat. Die mit einer ähnlichen Disposition (Translationssystem) wie das obenerwähnte Werk (vgl. *Musica sacra* 1912, Nr. 11, S. 257) ausgestattete prächtige Übungsorgel fand im neu adaptierten Orgelsaal Aufstellung und wird bereits fleißig benützt. Damit ist die Anstalt nunmehr in der glücklichen Lage, zu Übungszwecken — außer den Pedalharmoniums — fünf Orgeln mit elektrischem Motorbetrieb zu besitzen und ihren Eleven eine mehr als ausreichende tägliche Übungsmöglichkeit zu bieten. Der Schülerkreis selbst ist wieder international; manche der Eleven besuchen die Anstalt das zweite Jahr. Da ferner wegen der vielen gemeinsamen Vorlesungen, Übungen, Proben usw. als das allein Praktische sich herausgestellt hat, wenn bei einer Kirchenmusikschule die Eleven alle in der Anstalt selbst wohnen können, so wurden zum 40. Kursus nur mehr 25 Herren zugelassen, für welche die vorhandenen Zimmer eben ausreichen. Vielleicht fügt es ein glückliches finanzielles Geschick, daß zu den alten Räumen in Zukunft neue hinzukommen.

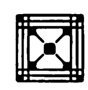
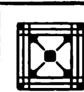
Von den Absolventen des 39. Kursus erhielten in den letzten Monaten Anstellung: Herr Max Glumb als Chordirektor in Siemianowitz, Hochwürden Herr Wilhelm Hacker als Musikpräfekt im Bischöfl. Knabenseminar in Passau, Herr Joseph Haimerl als Musiklehrer und Chorregent im Kloster Metten, Hochwürden Herr Andreas Nodzynski als Domkapellmeister in Kilce, Herr Emanuel Pakusa als Chorregent in Groß-Räschen (Niederlausitz), Herr Herbert Schröter als Chordirektor in Braunau (Böhmen), Herr Andreas Weinmann als Organist in Villach (Kärnten). Aus früheren Kursen: Herr Chorregent und Musikdirektor Christoph Kagerer als Chordirektor und Gymnasialmusiklehrer nach Augsburg (St. Moritz), Herr Karl Peißner als Chorregent und Musikdirektor nach Füßen am Lech, Herr Organist Joseph Rubenberger als Kgl. Kapellorganist nach Altötting, Herr F. Schienhan als Kapellmeister nach Cincinnati (Amerika).

Zu Tiers bei Blumau fand am 16. Oktober die Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Trient (Deutscher Anteil; Diözesanpräses Herr Chordirektor Gruber-Meran) mit schönem Programm statt; ebenso feierte der Pfarrcäcilienverein St. Jakob in Straubing am 26. Oktober unter Leitung des Herrn Chorregenten Eberl sein Cäcilienfest mit einer kirchlichen und weltlichen Aufführung.

Die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" begehen in Wien am 19. November das Fest ihres 20jährigen Bestandes mit folgendem Programm: I. Festsitzung. II. Historisches Konzert. III. Festmesse *in hon. S. Francisci* von Michael Haydn (in der k. k. Hofburgkapelle am 20. November, vormittags 11 Uhr). Der Redakteur der *Musica sacra*, dem von seiten der leitenden Kommission die Ehre zuteil wurde, zum wirkenden Mitgliede der Gesellschaft gewählt zu werden, ist leider durch Berufspflichten verhindert, der freundlichen Einladung des Präsidenten der Kommission Folge zu leisten und seinen Dank persönlich abzustatten. Möge es ihm auf diesem Wege gestattet sein, der Kommission und ihrem genialem Leiter, Herrn Universitätsprofessor Dr. Guido Adler, zu dem bisherigen reichen Verdiensten und Erfolgen die herzlichste Gratulation zum Ausdrucke zu bringen mit den besten Wünschen für die Zukunft!

Besprechungen

Orgelkompositionen

• Aus dem Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig:

Krause, P., Op. 13. Miniaturen. 12 charakteristische Tonstücke. Heft I u. II. Preis à 2 ℳ.

Manche Nummern sehr wertvoll, andere wieder seichter; nur zum Konzertvortrag geeignet. (Ein so komisch wirkendes Motiv wie das im Pedal des 1. Stückes mag sich mit der Würde des Instrumentes doch wohl kaum vertragen!)

Schmid, Jos., Op. 73. 3 charakteristische Stücke. (Totenklage, Novellette und Pastorale.) Preis 2 ℳ 40 ₰.

Der tüchtige Komponist läßt sich in diesen 3 Stücken leider zu vielem Bizarren verleiten; vielleicht dürfte die Bezeichnung „gesuchte Originalität" dieselben am besten charakterisieren. Sätze, wie das *„Ghiribizzoso"* (!) sollte ein ernster Musiker nicht schreiben.

Hoyer, Karl. Einleitung, Variationen und Fuge über den Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt". Preis 2 ℳ 50 ₰.

Kontrapunktisch sehr gewandt; etwas lang ausgesponnen, aber mit wirkungsvoller Schlußsteigerung.

Hasse, Karl, Op. 10. Suite in *E*-moll. Preis 4 ℳ.

Von Reger beeinflußt, wirken die einzelnen Nummern infolge ihrer zum Teil maßlosen Chromatik sehr unruhig; Nr. 4 ist entschieden das beste.

Grabert, Martin, Op. 44. Phantasie in *C*-moll. Preis 1 ℳ 20 ₰.

Der Anfang ist sehr gut; der Mittelsatz in *Es*-dur wirkt etwas gewöhnlich, der Schluß sogar trivial.

Heidrich, Maximilian, Op. 22. Legende für Violoncello und Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Renner, Joseph, Op. 56, Nr. 2. Kanzone aus der 1. Suite für Violine und Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

Zwei sehr schöne Kompositionen, die in ihrer seelenvollen Kantilene — man versenke sich einmal in das Melos der Rennerschen Kanzone! — bei dem Mangel an derartigen guten Stücken warm empfohlen werden können.

Karg-Ellert, Sigfried. Richard-Wagner-Album für Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Enthält 7 Arrangements aus ‚Rienzi' und ‚Tannhäuser', von denen sich das Gebet Rienzis, der Pilgerchor (aus dem I. und III. Akt) und das Gebet der Elisabeth für Orgel am besten eignen.

Lubrich, Fritz, jun., Op. 37. 3 romantische Tonstücke für die Orgel (nach Arnold Böcklinschen Bildern). **Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.** Preis 2 ℳ.

Modern empfundene Stimmungsbilder für Konzertzwecke; „Die Toteninsel" steht musikalisch wohl am höchsten.

Borresen, Hakon, Op. 18. Präludium für Orgel. **Kopenhagen und Leipzig.**

Ein eigenartiges und schwungvolles Festpräludium nordischen Charakters. Mittelschwer.

Eine Reihe von Besprechungen (besonders von Büchern und Schriften), die bereits gesetzt sind, musste die Redaktion wegen Raummangels leider zurückstellen und bittet deshalb um gütige Nachsicht.

Bücher- und Musikalienmarkt



Aus dem Verlag von **Breitkopf & Härtel, Leipzig:**

Joh. Seb. Bachs Werke. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XII.) Ausgewählte Arien und Duette mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. VI. Abteilung, 2. Heft: Arien für Sopran. VII. Abteilung, 3. Heft: Arien für Sopran (weltliche Arien).

Schering, A. Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung. I. Teil: Zehn Geistliche Gesänge. II. Teil: Zwölf weltliche Gesänge. (Part. Bibl. Nr. 2335 und 2336.) Partitur à 4 ℳ, Orchesterstimmen à 90 ₰, Gesangstimme à 30 ₰.

Tinel, Edgar. „Vöglein, fliehst so bald", Lied für hohe Singstimme mit Klavierbegleitung aus „Godoleva". Preis 1 ℳ 50 ₰.

Aus dem Verlag von **Bertarelli & Co., Mailand:**

Perosi, Lorenzo. *Melodie Sacre* VII Vol. Preis 5 Lire.

Casimiri, R., Op. 17. *Messa pro defunctis a 2 voci con accompagnamento d'Organo.* Preis 1 Lire.

Pagella, G. *Messa XII. in onore dell' Immacolata Concezione a 3 voci (C. T. e B.) con accompagnamento d'Organo.* Preis 2 Lire 50 Cent.

— — Op. 104. *Messa XIV di Requiem a 2 voci uguali con accompagn. d'Organo.* Part. 3 L. 50 Cent.

Repertorio del piccolo Organista. *6 pezzetti facili.* Preis 1 Lire 25 Cent.

Aus verschiedenem Verlag:

Albergoni, A., Op. 17. *Missa solemnis i. h. Ambrosii, Gervasii et Protasii ad 4 voces inaequales.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 2 ℳ 40 ₰.

Faist, Dr. A., Op. 25. *Missa sexta pastoralis* in *G* für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Orchester. **Ziegenhals, A. Pietsch.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen 1 ℳ 50 ₰, Instrumentalbegleitung 6 ℳ.

Brun, F. *Les Hymnes des Vêpres. Accompagnement à 3 parties. pour Orgue (ou harmonium).* **Lyon, Janin Frères.** Preis 3 Fr.

Die **Wechselgesänge** für den 1. Adventsonntag für 4st. gem. Chor (nach alten Meistern). **Wien, Universal-Edition.**

Schöllgen W., Op. 16. 2 Weihnachtslieder. Ausgabe A: für 4- und 5st. gem. Chor. Ausgabe B: für 3st. Frauen- oder Kinderchor mit Orgel oder Harmonium. Preis 40 ₰ bezw. 50 ₰; von 10 Exemplaren ab 15 ₰. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Piérard, J. A. *Psautier-Paroissial.* **Rome, Tournai, Desclée & Co.**

Erlemann, G. Das neue Einheitsgesangbuch. **Trier, Bantus-Verlag.** Preis 60 ₰.

Rindfleisch, F. X. Die Requiemsmessen nach dem gegenwärtigen liturgischen Rechte. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gebunden 2 ℳ 40 ₰.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

Musica Sacra

Monatsschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Insertionspreise:

Die 2 spaltige 70 mm breite - Petitzeile 25 Pfg.

1/1 Seite	Mk. 30.—
1/2 „	„ 18.—
1/4 „	„ 9.—
1/8 „	„ 4.50



Insertionspreise:

Für Inserate auf der 2. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 5%. Für Inserate auf der 4. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 10%. Bei Wiederholungen entsprechender Rabatt. Gebühr für Beilagen nach Übereinkommen.

Schluss der Inseratenannahme ca. 10 Tage vor Erscheinen des betreffenden Heftes.

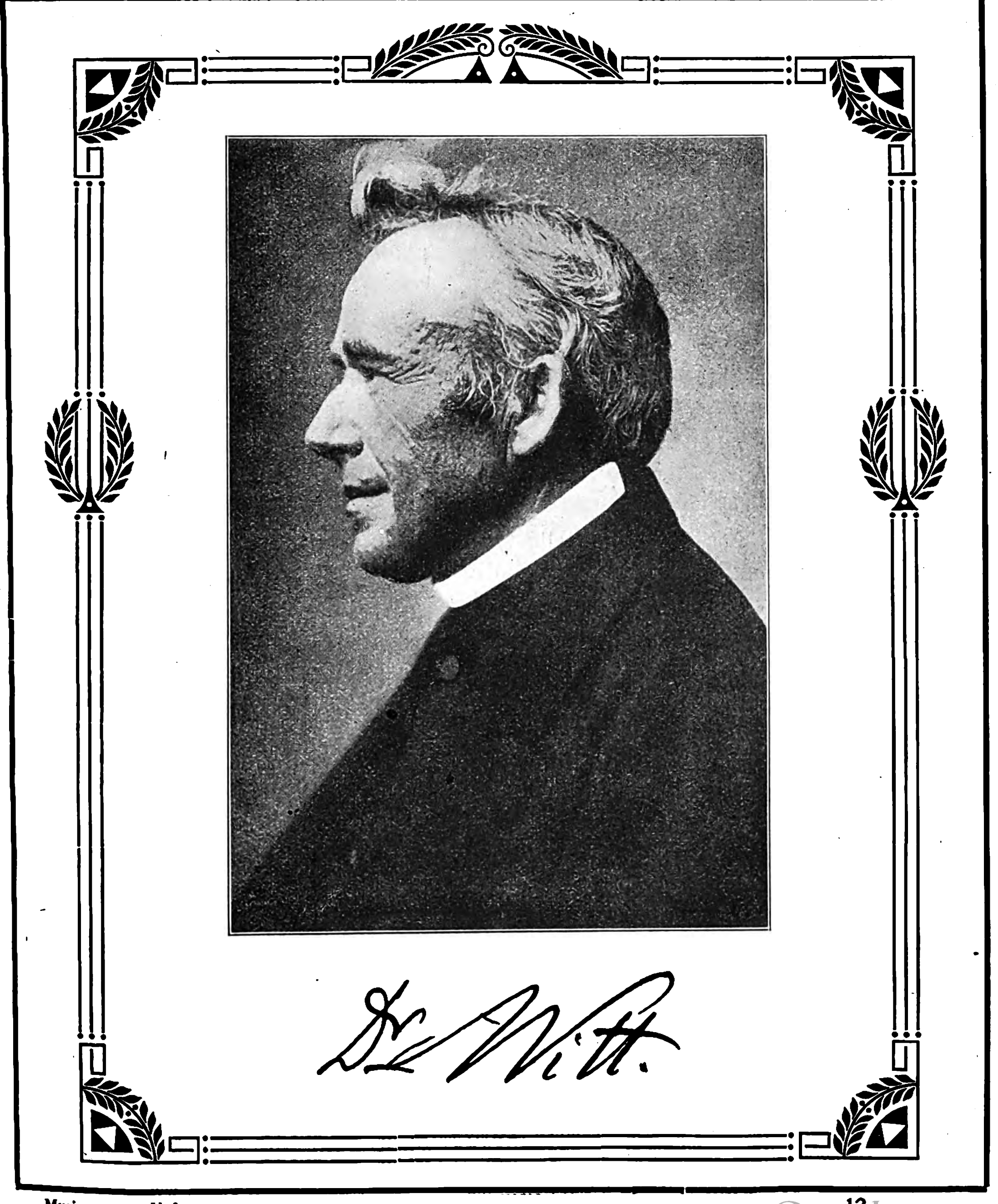
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

46. Jahrg. ∵ 1913 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

12. Heft
Dezember



Non omnis moriar!

Zum 25. Todestage Franz Witts

von Anton Riegl, Domvikar, Linz a. D.

„Witts Name wird in der Musikgeschichte für immer mit goldenen Lettern eingeschrieben bleiben." (Münchener Fremdenblatt vom 3. Dez. 1888.)

Einst hörte ich in einem Gebirgskirchlein einen Choralintroitus rührend schön vortragen, dann erklang Palestrinas *Missa brevis!* — Ich mußte an jenen Mann denken, dessen Donnersprache zum Preise unverwelklicher echter Kirchenmusik auch in dieses weltferne Dorf gedrungen, an jenen Herold der Liturgie, der Proskes Lebenswerk erst zu neuem kirchenmusikalischen Leben erweckte.

Und wenn man heute so laut, vielleicht zu laut, nach einem kirchenmusikalischen Gesamtkunstwerk ruft, weilen meine Gedanken bei dem, der schon vor mehr als dreißig Jahren dieses Hochziel erreicht und ganz eigenartig verwirklicht hat (*Requiem* Op. 25, *„Improperien"* Op. 26, *Missa „septem dolorum"* Op. 41).

Ich denke an den katholischen Priester, zu dem der Protestant Hans von Bülow sich hingezogen fühlt. In einem Privatbrief bekennt er sein Erstaunen über den „Edelsinn, die unvergleichliche Geistesbildung" Witts, der geniale Dirigent erkennt in den schlichten Formen der *A*-dur-Litanei die Psyche des großen Künstlers. — Und Franz Liszt will seinen Freund von der intensiven Seelsorge abziehen, will ihn nur künstlerisch schaffen sehen, will ihn an der Spitze einer Kirchenmusikschule in Budapest wissen,[1]) will später den Kranken nach Rom in die Villa d'Este mitnehmen, um ihn selbst zu pflegen.

Wir staunen über die universelle Geistesbildung eines geborenen Reformators der kirchlichen Kunst, der mit Richard Wagner, Franz Liszt, Anton Bruckner, Bismarck, Defregger etc. in Briefwechsel stand.

Ein bitterer Gedanke drängt sich anläßlich dieses Jubiläums immer wieder auf: die Verleger und Duodezkomponisten produzieren jährlich ganze Möbelwägen kirchenmusikalischer „Werke" sehr mittelmäßiger, ja minderer Güte. Wie bat und beschwor Witt schon vor dreißig Jahren diese Unglücksmenschen endlich einmal abzurüsten! Und von Werken Witts, die vielfach ein Kirchenmusikproblem auch heute noch bilden — z. B. die Originalfassung von Op. 10, das *Te Deum* Op. 27 —, erhält man nicht einmal die Partitur!

Nie werde ich den Eindruck vergessen, den die erste Lesung des berühmten *Motu proprio* des Heiligen Vaters über Kirchenmusik auf mich übte, es erschien mir an vielen Stellen wie eine Apotheose der Bestrebungen Witts. Ganze Gedankenreihen, die er in seinem Lapidarstile geprägt, fanden wortwörtlich Aufnahme in diese *magna charta* der Kirchenmusik.

Witts Schaffen, sein künstlerischer Bildungsgang, das eifrige Studium seiner Werke sind eine gar ernste Mahnung für jeden jungen Kirchenmusiker: Nur wer den Geist des Chorals, die Kunst des Palestrinastils in eifrigem Studium in sich

---

[1]) Siehe den Briefwechsel S. 292. Die Redaktion

aufgenommen, wage sich an das künstlerische Schaffen. Nur die hohe Schule der Vorzeit schützt vor verhängnisvollen Irrwegen. Es wäre ein Unheil, wenn junge Schüler ohne diese Vorbildung das moderne Kompositionsprinzip für die Kirche aufgriffen, ihnen drohte das Schicksal des Amfortas.

Welcher Kirchenmusiker dächte nicht am 2. Dezember mit Ehrfurcht an diesen Mann, der sein Leben, sein Talent, seine Kunst, seine Gesundheit auf den Altar legte, — der Anstoß und Förderer einer Bewegung war, die auf alle Erdteile übergriff:

Der Name Witt, des Reformators, des Apostels der Liturgie, des Künstlers, bleibe Programm des Cäcilienvereines für ewige Zeiten.



Seit Jahrhunderten im Todeswalten
Lag Cäciliens Leichnam still verborgen,
Durch der Allmacht Wunder stets erhalten,
Harrend auf des ew'gen Lichtes Morgen.
Da erhebt sich wie im Meere
Ein Getöse, wirres Schallen
„Gott in der Höhe sei die Ehre", —
Um wildjauchzend zu verhallen.
O, wie tönten einst die Jubellieder,
Die einst hochgemute Christen sangen,
Steigend zu den Katakomben nieder,
Ganz durchglüht von himmlischem Verlangen! —
Horch, dringt's nicht wie leises Klagen
Aus der wundersamen Gruft,
Zitternd durch die Luft getragen,
Das zum ew'gen Vater ruft:
„Ewig neue Schönheit, Gott, laß fliehen
Was unwürdig deinen Namen preist,
Segne, Herr, der Menschen Harmonien,
Senk in treue Herzen deinen Geist." —

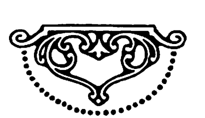
Als dann auf die schöne Erde
Wieder zog ein Jahr hernieder,
Hallt der Schöpfung göttlich „Werde"
Mächtig in Akkorden wider.

Was in frommer Vorzeit hehren Klängen
Gotterfüllte Meister ernst erlauscht:
Dort vernimm's, wo sich die Beter drängen,
Wo ihr Lied von Meer zu Meere rauscht!
Aber durch das Reich der Töne
Braust Cäciliens Wonneruf;
Freudig grüßt sie ihre Söhne,
Grüßt sie den, der dieses schuf;
Den, der am Erlöserherz getrunken
Sich zur rechten Zeit des Herzens Wonne,
Schürend der Begeist'rung Gottesfunken
An den Gluten ew'ger Wahrheitssonne!
„Gott im Himmel sei die Ehre",
Rief er oft im hehren Sang,
Bis zum Lied der Engelschöre
Sich sein höchstes Sehnen schwang.
Oft wohl nahm er in dem Reich der Seelen
Weg den schnöden Mißklang herber Schuld:
Mög' er ew'ger Schönheit sich vermählen
Nun und preisen Gottes Gnadenhuld! —

Was von Witt in Grabesschauern
Ruht, bedeckt der Leichenstein,
Doch sein Werk soll ewig dauern,
Treu von uns behütet sein!

Regensburg

W. Scherer





Dr. Franz Xaver Witt

Sein Leben und Wirken[1])

Franz Xaver Witt wurde am 9. Februar 1834 als der älteste Sohn eines Lehrers in Walderbach (im bayer. Regierungskreise Oberpfalz-Regensburg) geboren. Sein Vater war ein tüchtiger Schulmann von ernstem Charakter aber sehr heftigem Temperamente. Streng und unbeugsam war er schon gegen Franz in den ersten Tagen seines Lebens, indem er einmal den Kleinen neun Tage hungern ließ, bis dieser seinen Eigensinn aufgab und von der ihm gebotenen Nahrung nahm. Die Mutter war das Musterbild einer christlichen Frau, einfach und bescheiden, gottesfürchtig und herzensgut. Ihr überließ der Vater ganz und vollständig die Erziehung seiner Kinder, zweier Söhne und fünf Töchter. Für den religiösen Grundton der Familie ist uns wohl ein Zeugnis, daß auch drei Schwestern den geistlichen Beruf wählten. Von dem Vater wurde Franz schon vor dem 5. Lebensjahre in die Schule genommen und bei seiner vorzüglichen Begabung und dem gut methodischen Unterrichte in den Elementarfächern, namentlich in der Orthographie, wohl unterrichtet; eines vorzüglichen Unterrichtes erfreute er sich durch den Pfarrer Maurer in der Religion und Biblischen Geschichte. Außerordentliche Anlagen zeigte er frühzeitig in der Musik. Er hatte ein so feines musikalisches Gehör, daß er, 7 Jahre alt, wie mir einer seiner Schulfreunde, die sich mit ihm gerne dieses Spiel erlaubten, erzählte, jeden auf der Geige angegebenen Ton kannte; daß das Treffen der Intervalle auch schwer sein könnte, war ihm schon als Knabe etwas Unverständliches; sobald er anfing, eine „kleine“ Geige zu bemeistern, schrieb er auch Duetten, die er mit seinen Kameraden der deutschen Schule geigte.

Mit dem Studienjahre 1843 trat Witt zur Erlangung der humanistischen Bildung an die Gymnasial-Studien-Anstalt in Regensburg ein, welche er, anfänglich als Zögling des Studienseminars von St. Emmeram und später als Dompräbendist, bis zu seinem Absolutorium, August 1851, besuchte.

Aus dieser Zeit erzählte Witt gerne von den unerhörten Anstrengungen seines Chorsängerdienstes, namentlich von dem „entsetzlichen Froste“, den er bei seiner mangelhaften Kleidung im Winter bei Leichenbegängnissen zu erleiden hatte. Wenn er auch hie und da von charakteristischen Schwächen oder Eigentümlichkeiten seiner Lehrer sprach, so geschah das immer mit einer gewissen Pietät, welche er allen seinen Lehrern gegenüber sein Leben lang bewahrte. Recht drollig konnte er heitere Schulszenen, z. B. wie er zum Professor an den Katheder hätte kommen sollen, aber von einem mutwilligen Kameraden mit dem Schulbücherriemen an die Bank gebunden war, zum besten geben. Für den religiös-ernsten Sinn Witts zeugen die Gedichte, welche er sich als Schüler der ersten Gymnasialklasse in ein Sammelheft eintrug.

Im Schuljahre 1851/52 machte Witt, zugleich Präfekt in der Dompräbende, was er bis zum zweiten theologischen Kursus inklusive blieb, am Lyzeum in Regensburg seine philosophischen Studien und bestand aus diesen Disziplinen seine Examina mit den besten Noten.

Nachdem Witt drei Jahre theologische Vorlesungen gehört, erhielt er am 2. Aug. 1855 das Lyzealabsolutorium, in welchem ihm in den Fähigkeiten, im Fleiß und Fortgange die Note „ausgezeichnet“ zuteil wurde. Von dem herrlichen, geistvollen Vortrage Reischls (Kirchenrecht und Kirchengeschichte), von der Klarheit und Exaktheit, durch welche Prof. Dr. Kraus sich auszeichnete, redete er jedesmal mit großer Begeisterung, wie er

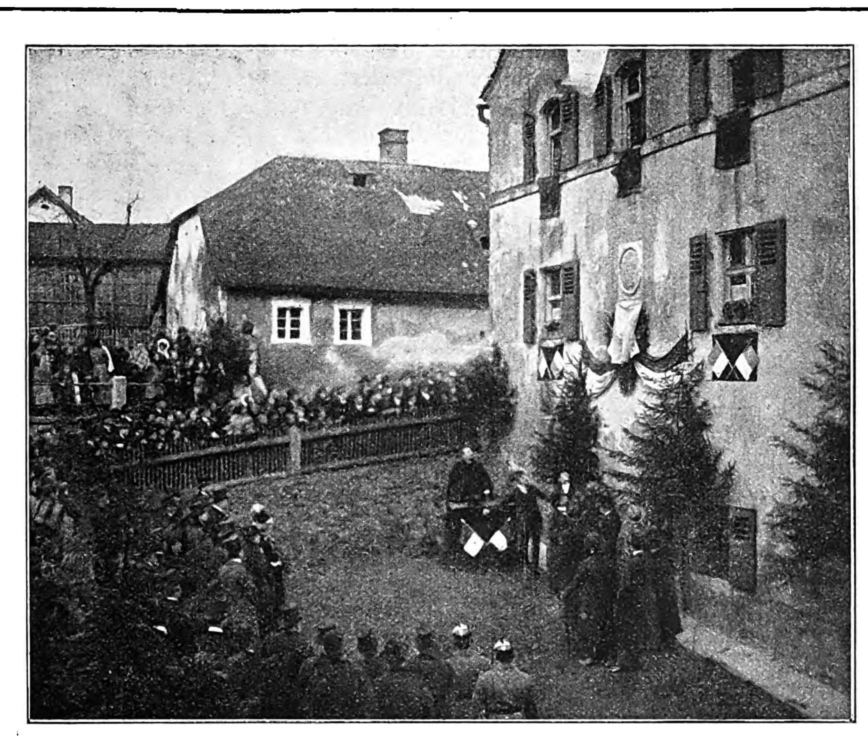
[1]) Die Redaktion der *Musica sacra* glaubt ihren Lesern — sowohl denjenigen, die Witt im Leben nahestanden, als besonders dem jüngeren kirchenmusikalischen Geschlechte, das die Reformbewegung jener Tage nur aus der Geschichte kennt, mit diesem Miniaturbilde (einem Auszuge aus Dr. Walters ausgezeichneter Witt-Biographie. Regensburg, Fr. Pustet 1906; vergl. auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1890) eine Freude zu bereiten und zur Belebung der Erinnerung an den großen Reorganisator beizutragen.

sich auch stets bewußt war, was er von seinem pastoralen Eifer, seinem liturgischen Wissen und Durchdrungensein Dr. Amberger verdanke.

Am 11. Juni 1856 wurde er von Bischof Valentin von Riedel in der bischöflichen Hauskapelle, durch den Papst vom Defekte des Alters dispensiert, zum Priester geweiht.

Die Jahre nun, während welcher Witt in Regensburg seinen humanistischen, philosophischen und theologischen Studien oblag, machte er ein kirchenmusikalisches Noviziat durch, indem er sich jene ästhetische, historische, liturgische Bildung erwarb, die ihn wie keinen zweiten zum späteren Reformator befähigte. Gerade Regensburg ist die Stadt, welche in der Geschichte der kirchenmusikalischen Instauration seit der Mitte unseres Jahrhunderts den Primat behauptet.

Diesen Ruhm aber verdankt es der weltberühmten, unvergeßlichen Trias: Dr. Proske, J. G. Mettenleiter, Schrems. Es ist hier nicht der Ort, die Verdienste Proskes und



Schulhaus in Walderbach, Geburtshaus Dr. F. X. Witts

J. G. Mettenleiters hervorzuheben; Schrems aber, dessen Zögling und Jünger Witt so viele Jahre war und als den er sich als Leichenredner an seinem Grabe bekannte (27. Oktober 1872), war ein hochbegabter Musiker, eine wahre Künstlernatur, kongenial den großen Tonschöpfungen, die er aufführte, ein Meister des Dirigierens, den ebensosehr glühende, heilige Begeisterung als gewaltige Energie, durch welche er seinen Chor beherrschte, auszeichneten.

Da geschah es, daß Schrems in den Jahren 1851—54, also während der Zeit, als Witt in der Dompräbende die Dienste eines Präfekten versah, die Kirchenmusik am Dome in Regensburg von dem Pfade der modernen Komponisten ablenkte — zur klassischen Musik des Palestrinastiles. Nicht Proske und nicht Mettenleiter konnten ihn dazu beeinflussen und bewegen, sondern die Umwandlung geschah auf Verlangen des Bischofes Valentin von Riedel, dem der damals einflußreichste geistliche Rat Dr. Amberger, welchem der damalige Präfekt und spätere Domkapitular Dr. Jacob zur Seite stand, die Überzeugung von der Unkirchlichkeit der bis dahin am Dome betriebenen Kirchenmusik nahegelegt hatte.

Und Schrems, nachdem er über dreißig Jahre einer Richtung in der Kirchenmusik zugetan gewesen und Gesundheit und Schweiß dafür geopfert hatte, die er jetzt als unkirchlich erkannte, wandte sich nun einem neuen Ideale zu, nahm mit gewaltiger Energie den Kampf gegen Hindernisse und Schwierigkeiten aller Art auf und verwirklichte auch dieses Ideal in künstlerisch vollendeten Aufführungen.

Diese praktische Kirchenmusikschule machte Witt singend, hörend, vergleichend durch! Ganze Stöße von klassischen Kirchenmusikstücken befinden sich in seinem Nachlaß, die er sich damals abschrieb. Wie er in dieser Zeit überhaupt in den verschiedensten Genres der Musik komponierte, so versuchte er sich auch in kontrapunktischen Studien und Kompositionen. Nach dem, was geschrieben aus dieser Zeit erhalten ist, muß Witt als Student und Theolog außer seinen beruflichen Beschäftigungen unablässlich am Schreibpulte gesessen sein und Noten geschrieben haben.[1]) Namentlich findet sich eine große Zahl von Violinpiecen (Manuskript und Gedrucktes) in seiner Bibliothek.

Am 1. August 1856 wurde Witt durch die oberhirtliche Stelle als Kooperator in Oberschneiding, einem kleinen Dorf in Niederbayern (Diözese Regensburg), angewiesen. Schneiding wie auch das benachbarte Reissing war nun eine in der Seelsorge merkwürdige, ganz singuläre Pfarrei, in welcher die tägliche heilige Kommunion, dazu aber auch ein Glaubens- und Gnadenleben wie in den apostolischen Zeiten als Ideal galt. Was hier die glühende Beredsamkeit und der apostolische Eifer des Pfarrers Franz Sales Handwercher bewirkte, das grenzt an das kaum Glaubliche.

Mit dem ganzen Feuereifer und der glühenden ersten Liebe eines neugeweihten Priesters war Witt drei Jahre in dieser musterhaft pastorierten Pfarrei tätig. „Ich danke noch heute Gott für die drei Jahre, welche ich in der Pfarrei Schneiding verleben durfte." Seine ganze Zeit war geteilt zwischen unermüdeter Tätigkeit auf der Kanzel und im Beichtstuhle, in der Schule — der zweite Kooperator hatte die beiden Mädchenschulen und den Gesangunterricht[2]) — und der Vorbereitung auf Katechese und Homilie. So sehr war Witt im priesterlichen Feuereifer der Seelsorge zugetan, daß er Missionär werden wollte; nur das entschiedene Veto seiner Mutter konnte ihn davon abhalten.

Gerade dieses pastorale Triennium mag mächtig zur Verinnerlichung und Vertiefung des priesterlichen Eifers, zur Ausgestaltung des mystisch-aszetischen Charakters, der einen Grundzug in dem zweiunddreißigjährigen Priester- und Künstlerleben Witts bildete, beigetragen haben. Hier lernte er es, mit der selbstlosesten Hingabe, mit konsequenter Ausdauer und Verachtung aller Bequemlichkeit seinem Berufe zu leben; hier gewann er jene bewundernswerte Liebe für die Beichtstuhltätigkeit, welche ihn bis zu seinem Sterbetage erfüllte. Wer sieht aber nicht ein, daß glühende Begeisterung für die Ideale des kirchlichen Lebens und sich selbst nicht achtende, keine Arbeit scheuende Opferwilligkeit jene Eigenschaften seien, welche zu einem Reformwerke unumgänglich notwendig sind?

Komponiert hat er in jener Zeit als „Grabmusik" (März 1857) die ersten zehn Verse des *Stabat mater* (zu drei Stimmen), Juli 1858, Meßteile (2 T., 2 B.), wozu er annotiert, daß das Hauptthema dreiundfünfzigmal wiederholt und verschieden bearbeitet sei, „Die Harfe Gottes", Gedicht von Sporrer, Lied für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung (1858), fünf Vesperpsalmen, *Iste Confessor, Magnificat* zu drei Stimmen (2. I. 1858). Aus dem Jahre 1858 stammt auch die *Missa septimi toni* (sein Op. 1), welche er zur Beurteilung an Abt Utto Lang von Metten, den er als einen ausgezeichneten Musikkenner sehr schätzte (vgl. Augsburger Postzeitung 1859, Nr. 73), schickte.

Da kam eines Tages ein Kollega aus der Nachbarschaft zu Witt und sagte ihm, Ende Juli 1859 werde die Pfarrkirche in W. konsekriert, der neue Herr Bischof Ignatius sei ein Freund des Palestrinastiles, er solle eine Messe komponieren in diesem Stile für vier Männerstimmen. So entstand Witts Op. 1 *(Missa „septimi toni" ad voces aequales)*, d. h. er wählte die schon aus dem Jahre 1858 vorhandene Messe für diese Festlichkeit.

---

[1]) Wie mir dies auch von seinen Angehörigen und Freunden versichert wird.

[2]) In „Zustand der katholischen Kirchenmusik" Seite 33, erzählt Witt: „Ich habe mehrere Jahre auf dem Lande in Volksschulen Gesangunterricht erteilt. Die Folge davon war, daß weltliche Volkslieder viel weniger auf Flur und Feld, im Walde und im Hause gesungen wurden als die Choralgesänge."

Die Messe ward auch unter Witts Leitung von etwa 10 Sängern recht brav vorgetragen und drei Wochen später, 17. August 1859, wurde Witt als Kooperator, Lehrer des Chorals, der Homiletik und Katechetik an das Bischöfliche Klerikalseminar in Regensburg berufen. Er selbst bezeichnet oft mündlich und schriftlich gerade diese Messe als die Veranlassung zu seiner Versetzung nach Regensburg.[1]) Sein Op. 2 *Respons. „Ecce sacerdos magnus" octavi toni, 4 voc. aequ.* und die *Missa „Non est inventus" sept. toni, partim 4, partim 5 vocibus cantanda, una cum Graduali et Offertorio (Ratisbonae, Jos. Manz 1860)* dedizierte er dem Hochwürdigsten Herrn Bischofe Ignatius.

Am 19. August 1859 wurde ihm die Admission nach Regensburg zugestellt und am 21. August hielt er seinen Abschiedsvortrag in Schneiding.

Durch das ehrende Vertrauen des Hochwürdigsten Herrn Bischofes Dr. Ignatius von Senestréy, der in richtiger Erkenntnis es verstand, dem jungen Priester von hervorragender Begabung und priesterlicher Tätigkeit den entsprechenden Beruf anzuweisen, war nun Witt zur Teilnahme an dem Unterrichte und der Erziehung des Diözesanklerus berufen. Wegen seines glühenden Pastoraleifers, seiner vorzüglichen theologischen Kenntnisse, die er auch dadurch wieder bekundete, daß er beim Pfarrkonkurse (11.—14. Juli 1861) unter 126 Kandidaten der Erste wurde, seiner reichen seelsorglichen Erfahrungen, seines nicht gewöhnlichen Talentes zum Predigtamte, und endlich wegen seines eminent priesterlichen und musterhaften Lebens war er dazu auch vorzüglich geeignet. Daher konnte ihm auch Direktor Dr. Seitz das Zeugnis ausstellen, daß er 2½ Jahre als Kooperator, Lehrer des Chorals, der Homiletik, Katechetik, in dieser dreifachen Stellung mit Auszeichnung wirkte und durch einen musterhaft priesterlichen Wandel und einen vortrefflichen pädagogischen Takt den vorteilhaftesten Einfluß auf alle Alumnen übte. Mit welcher Verehrung und Pietät seine Schüler ihm anhingen, konnte ich selbst beobachten bei dem 25jährigen Priesterjubelfeste der im Jahre 1862 Ordinierten in Vilsbiburg, an welchem, dem einzigen derartigen Feste, Witt teilnahm. Aus dem mir vorliegenden Vorlesungshefte sehe ich, wie wissenschaftlich genau und liturgisch korrekt, wie begeistert und begeisternd er seinen Unterricht über kirchliche Musik gab; oft kommt er auch darauf zu reden, „in welch bedauernswertem, verwildertem Zustande im ganzen und großen die Kirchenmusik sich befinde" und spricht in schmerzlich bewegten Worten von den Mißständen, „die unser Allerheiligstes berühren, welche der Kirche von unseren Gegnern zur Schmach angerechnet und einstimmig von allen Autoritäten der Kirche und Kunst verworfen werden".

Als bei der größeren Kongregation Mariä Verkündigung an der Dominikanerkirche in Regensburg die Präses- und Predigerstelle in Erledigung kam, wurde Witt am 29. Januar 1862 gewählt und am 1. Februar oberhirtlich admittiert. Mit der ihm eigenen Energie betrieb er nun vor allem eine Reorganisation der Kongregation, die Genehmigung der neuen Satzungen und Einrichtungen, durch welche dem Präses eine würdigere Stellung zum Marianischen Rate und mehr Rechte werden sollten, den Bau eines eigenen Hauses und eine bessere Dotierung der Stelle. Aus dieser Zeit, Februar 1862 bis Mai 1867, sind von den vielen Predigten, welche Witt in der Dominikaner- und Karmelitenkirche, im Dome, in Obermünster, Mariaort, Winzer, Dechbetten, Mintraching usf. hielt, vierundzwanzig Vorträge als Xenium der Marianischen Kongregation gedruckt worden (Stadtamhof, J. Mayr). Was er selbst als Lehrer der Homiletik von einem guten Prediger forderte: Gediegene Fachkenntnisse, hervorragende und vielseitige Ausbildung des Geistes, fließenden Vortrag, angenehme und starke, biegsame, jeder Modulation und jedes Gefühlsausdruckes fähige Stimme, logisches Denken, lebhaftes Gefühl, starken Glauben, werktätige Liebe und endlich eine den größten Anstrengungen und Aufregungen trotzende Gesundheit[2]) — das alles hatte er wohl selbst unbestritten, mit Ausnahme der letzten körperlichen Eigen-

---

[1]) Als Witt einst bei einer sehr frommen, schwerkranken Person sich befand und zufällig das Gespräch auf die Zukunft Witts, seine Absicht, Missionär zu werden, kam, sagte ihm diese zu seinem höchsten Erstaunen mit der größten Bestimmtheit, obwohl sie keine äußere Veranlassung dazu hatte: „Sie müssen sich der Besserung der Kirchenmusik weihen."

[2]) Vergl. Landshuter Zeitung, Nr. 259, 1884. Er bewahrte auch die Predigtelaborate der Priestertumskandidaten auf aus den Jahren seines Lehramtes am Klerikalseminare. „Schärfere Gliederung; größere Eindringlichkeit! Nur bestimmter, klarer! Mehr Kraft und Lebendigkeit! Nicht soviel Stoff; darunter leidet die Eindringlichkeit!" lautet oft seine Kritik.

schaft; daher war er auch wie ein eifriger, feuriger, lebhaft und interessant dramatisierender, so auch ein sehr beliebter Prediger. Das gerade bedauerte er bei seiner Krankheit in den letzten Jahren am meisten, daß er nicht mehr predigen dürfe und könne. Am 13. Juli 1869 suchte er auch um die Hofpredigerstelle an der Allerheiligen-Hofkirche in München nach und hielt am 9. Januar 1870 eine Probepredigt, zu welcher durch ein Schreiben vom 12. November 1869 auch Stiftsprobst Döllinger und Prodekan Enzler eingeladen worden war.

Diese beiden Stellungen als Kooperator im Seminar und Präses der Kongregation beschäftigten Witt so sehr, daß wir es ihm aufs Wort glauben, wenn er schrieb, er müsse alle Zeit, die er auf Musik verwende, sonstigen Berufsgeschäften — die ihm ja immer bis zu seinem Lebensende das Erste, Höchste und Wichtigste waren — gleichsam abzwacken. Und doch, wieviel arbeitete Witt innerhalb dieses Sexenniums bis zum Erscheinen seiner grundlegenden Reformbroschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik" auch in kirchenmusikalischer Beziehung! Wie viele Stunden des frühesten Morgens und des spätesten Abends mußten benützt werden, um die Tagesarbeiten nicht leiden zu lassen!

Es ist dieses die Zeit der Läuterung, Klärung und Ausgestaltung seiner kirchenmusikalischen Prinzipien, der Festigung und Konsolidierung seiner auf der Grundlage der dogmatischen, ästhetischen und historischen Bildung gewonnenen Anschauung bis zur festesten, unerschütterlichen Überzeugung der immer mächtiger sich aufdrängenden Erkenntnis der Notwendigkeit einer Reform bis zum allmählichen, nach langem Kampfe und vielem Schwanken erworbenem Bewußtsein, das bis zur sittlichen Pflicht für ihn wurde, selbst als Reformator aufzutreten.

Welches Witts Anschauungen 1859 waren, ist ersichtlich aus der ersten kirchenmusikalischen, literarischen Arbeit, welche er geschrieben und auf welche er sogar immer einen gewissen Stolz hatte, weil schon dieser erste Artikel von ihm solches Aufsehen erregte, daß eine Broschüre gegen ihn (von wem?) geschrieben wurde „Ein Wort über Kirchenmusik. Augsburg, 1860, Kollmann"; es waren dieses die Artikel „Die kirchliche Musik im allgemeinen, besonders in Regensburg und München" in den Beilagen Nr. 72—74 zur Augsburger Postzeitung 1859.

Dieselben schließen mit den Worten:

„Es gibt so viele Priester, welche ausgezeichnete musikalische Talente besitzen. Wie sehr ist es zu bedauern, daß sie dieselben ausschließlich auf das Studium von Haydns heiterem Naturleben, der nicht mehr den erhabenen gewaltigen Gott der Kirche, sondern den freundlichen Geist der Natur anbetet, und Mozarts liebenswürdiger naiver Sinnlichkeit", wie G. Heuser ganz richtig sagt, und von „Beethovens Titanentum" und ihrer Nachahmer, die um kein Haar besser sind, verwenden! Wie sehr ist es zu bedauern, daß solche oft noch gar nicht angefangen haben, die Kirchentonarten und den gregorianischen Choral und seine rechte Harmonisierung zu studieren und also, selbst wenn sie die besten Werke, ohne auf diese Grundlage gebaut zu haben, komponieren, ihre Talente der Kirche entziehen, ohne Nutzen für sie vergeuden und nur ihren Kampf erschweren. Man zeige mir bei den Neuern andere als weltliche Elemente! Und diese fördern Geistliche!! Man zeige mir liturgische, aszetische, mystische Elemente, wie bei Palestrina, Vittoria usw. Das ist wieder ein Maßstab, den wir anlegen können."

„Gerade die musikalisch gebildeten Geistlichen sollen den Kampf gegen die weltliche Musik in der Kirche aufnehmen. Sie dürfen nicht einer falschen Zeitrichtung frönen. Wer wahres, bleibendes Verdienst sich sammeln will, der setze sich hinweg über die Welt und ihr Verlangen und halte sich an seine Kirche und ihre Befehle!"

„Wie sehr ist es dann zu bedauern, daß jene hochgestellten Geistlichen, welche großen Einfluß bei Besetzung von Chorregentenstellen an ihren Kirchen haben, so wenig Rücksicht nehmen, ob ihr Chorregent Palestrina, Vittoria, Anerio usw. versteht und aufzuführen weiß. Man nimmt vielleicht den ältesten Bassisten oder den Organisten oder den, der eben gut protegiert ist — ich könnte schlagende Beispiele aufführen —; ob die wahre Kunst dabei Vorteil oder Nachteil habe, das ist ja gleichgültig. Ist das nicht zu bedauern? Allerdings kann nicht jeder die Sache selbst verstehen, also wende man

sich an solche, die es aufrichtig mit der Kunst meinen und selbst wahrhaft kirchliche Musik befördern und aufführen. Sonst wendet man eine Menge Geld zum Schaden kirchlicher Kunst auf! Ist das nicht auch eine Verantwortung?"

„Man hat vor einigen Tagen im Bayerischen Kurier die Frage aufgeworfen: „Soll ein Priester Chorregent sein?" und sie mit Ja aus Utilitäts- und Vernunftgründen beantwortet. Ich behaupte: die Priester sind sogar die *choriregentes nati,* ihre Aufgabe, ihre Pflicht ist es, die Musik mittelbar und unmittelbar recht zu leiten. Sie sind die tauglichsten dazu. Denn sie können und müssen vor allem Liturgie, Aszetik, Mystik verstehen und üben, und unsere Kirchenmusik soll eben liturgische, aszetisch-mystische sein. Die Laien werden sehr selten die Worte des Missale so verstehen, wie der Priester! Ist das nicht eine Hauptsache? Als Guidetti gestorben war, konnte selbst ein Palestrina mit der Revision des Missale und Breviers nicht vorwärts kommen und war dieser Aufgabe nicht so gewachsen wie der Priester Guidetti! Die Kirche will es außerdem, daß die Geistlichen, wo es gut tut, auch unmittelbar für die Musik sorgen, wie heute noch die päpstliche Kapelle aus lauter Klerikern besteht und selbst Palestrina nur ein halbes Jahr in derselben verbleiben konnte und dann wieder ausscheiden mußte, weil er kein Geistlicher war. Das sind die tiefliegenden Gründe, warum „ein Priester Chorregent sein soll".

„Und das ist der Triumph der Priesterschaft, daß gerade von ihr die Reformation der Kirchenmusik ausgehen zu wollen scheint, wie ich oben gezeigt habe."

Von solchen Grundsätzen durchdrungen, hat es wohl Witt selbst als seine heiligste Pflicht betrachtet, seine Talente im Dienste der Kirchenmusik und ihrer Reform zu verwenden und demgemäß seinen Aufenthalt in Regensburg zum gediegensten Studium und zur allseitigsten Bildung zu benützen, wenn auch vorerst der Gedanke eines kirchenmusikalischen Agitators ihm ferne war.

In bezug auf die „Alten" war, wie aus obigem ersichtlich, Witt der Anschauung, daß sie ausschließlich kirchlich seien und jeder komponieren müsse, wie sie, um kirchlich zu sein. Durch Hören und Nachdenken wurde es ihm aber klar — schon 1863 stand diese Überzeugung in ihm fest — daß er mit dieser Voreingenommenheit für die Alten in dem Sinne, als ob sie durchweg die vollkommensten Muster des Kirchenstiles seien, im Irrtume sich befinde. Witt war ohne Zweifel der begeistertste Verehrer der Alten, aber er „erkannte auch ihre Schwächen und Fehler, welche die Neueren vermeiden, und gab somit die Vorzüge, durch welche diese es besser machen können".

Das aber war ihm das felsenfest stehende Prinzip, daß bei der Reform der Kirchenmusik man ausgehen müsse vom gregorianischen Gesange — „der liturgische Gesangskodex ist gleichsam die Heilige Schrift der Kirchenmusik" (Proske) — und von der klassischen Musik des XVI. Jahrhunderts: eine Komposition, in welcher nicht Geist und Grundstimmung dieser Gesänge weht und waltet, könne nicht als liturgische und kirchliche bezeichnet werden; diese aber seien nicht an die kontrapunktischen Formen des palestrinensischen Klassizismus gebunden, sondern können auch bei Vokal- und Instrumentalmusik in den mit gregorianisch und klassisch gebildetem Sinne ausgewählten Formen der modernen Kunst sich finden: „Der Geist, der Ausdruck, die Grundstimmung sei die Hauptsache, nicht die Form, u. a." Daher stellte Witt auch an einen Kirchenkomponisten die *conditio sine qua non*, den Geist und das Leben des gregorianischen Gesanges und des Palestrinastiles ganz und gar in sich aufgenommen zu haben.[1])

Das waren seine prinzipiellen kirchenmusikalischen Anschauungen, für welche er fünfundzwanzig Jahre lang (1863—1888) lebte und arbeitete, litt und stritt, nach welchen er lehrte und komponierte. Wie aber kam er zu ihnen? wie bereitete er sich überhaupt in diesem Regensburger-Sexennium auf sein Reformwerk vor?

So oft er konnte, wohnte Witt der Hauptprobe der Domkapelle bei und hörte die eminenten Aufführungen des Domkapellmeisters Schrems, verglich den Eindruck derselben mit den Mitteln, wodurch derselbe hervorgerufen wurde. Warum imponiert und befriedigt dieses Werk, d. h. entspricht es dem Geiste des Gebetes? warum ein anderes

[1]) Vergl. Ausführlicheres in *Musica sacra* 1874, Seite 75: „Was haben die modernen Kirchenkomponisten zu meiden?"



nicht? worin liegt die Schönheit und der Effekt des einen? welches sind die Mängel und Fehler des anderen, so daß es bei aller künstlerischen Mache nicht auf Geist und Herz wirkt?

Bei dem feinen Gefühle, dem geläuterten Geschmacke, dem idealen Verständnisse der Kunst und Liturgie, das Witt auszeichnete, ist es selbstverständlich, daß er für alles, was die klassische Kirchenmusik des XVI. Jahrhunderts Großes und Schönes, Erhabenes und Ergreifendes hat, das feinste und tiefste Gefühl und Verständnis hatte und bekundete. Wirklich poetisch begeistert und rhetorisch überschwenglich wurde er jedesmal, — und das war sehr häufig der Fall — so oft er auf diese auserlesenen Perlen des Klassizismus kam; mir kam er dabei immer vor, wie einer, der, von diesem Tonmeere der herrlichsten Melodien und kostbarsten Harmonien umflutet, unendlich wohl und selig sich fühlt.

In seinen Studienheften und Blättern aus dieser Zeit liegen eine Menge literarischer Arbeiten „Über Musik im Dienste der Liturgie“, „Über den eigentlichen Kirchenmusikstil“, „Über Palestrinastil“, „Über Charakteristik der Musik des XVI. Jahrhunderts“, „Über den Rhythmus der Alten“, „Über die neue Richtung der Tonkunst im XVII. und XVIII. Jahrhundert“,[1]) „Über ihren Einfluß auf die Kirchenmusik“. „Verschiedene Tonbilder der Kirchenmusik dieser Zeit“ und kirchenmusikalische Kompositionsversuche, wie man den Vorschriften und dem Geiste der Kirche vollständig gerecht werden könnte.

Oft verkehrte er auch mit Dr. Proske. In Witts Papieren und Blättern finde ich folgendes:

„Mit Herrn Dr. Proske sprach ich am 16. September 1859, 3—4 Uhr nachmittags über *Musica divina tom. I., p. XXV.*: „Die Melodie der Alten ist der natürliche Ausdruck der Rede. Zwei Charakteristika an Orlando (mehr ähnlich Michelangelo, Palestrina, Raffael): a) Man findet sehr selten die Motive aus dem gregorianischen Chorale genommen; er will originell sein; er ist gesucht; er hat oft Kühnheiten, die man sich heutzutage nicht erlauben würde; b) er hat auch keine so streng regelrechte kanonische Führung. Bei ihm treten deswegen die Stimmen oft zusammen. Dadurch gewinnt man etwas Volles, aber es befriedigt nicht so. In diesen beiden Stücken sind Isaak und Porta die trefflichsten. Die homophone Gesangsweise ist die Lyrik, die polyphone die Dramatik der Musik. Wenn man bei slavischen, russischen Völkern Gesänge hört, haben sie lyrischen Schwung. Man singt nicht (was sie von den Deutschen ziemlich unterscheidet) gleichsam auf jeder Silbe einen Ton, sondern man berücksichtigt weniger das Rhythmische; das Gefühl, der Aufschwung bringt eine Reihe von Tönen — gleichsam einen *tractus* — auf einer Silbe hervor. Eine solche Menge von Noten ist bei der polyphonen, kontrapunktischen Bearbeitung fast unmöglich. — Erzählung von den Gardesängern des Kaisers Alexander von Rußland. Als Proske 1813 im Rothschildschen Hause mit ihm im Quartier lag, gab einer ein Thema an und nun begann eine herrliche Fuge; sie konnten aber nicht nach Noten singen.“

Am 13. Oktober von 3—4 Uhr nachmittags: „Dehn, Bibliothekar in Berlin, ist ein Verteidiger der Alten. Marx kennt und schätzt sie nicht, schwärmt nur für Händel. Spohr, einen wahren Dantekopf, lernte Proske in Karlsbad kennen; beide waren über das Musikkorps Labiskys begeistert. Proske besuchte Thibaut, der „ein Wecker“ ist. Der gut katholische Kiesewetter, Hofrat in Wien, habe viele historische Kenntnisse, ziehe aber oft falsche Schlüsse. Kandler, den Kiesewetter in Italien reisen ließ, ging neun Jahre mit Baini um.“

Als Witt Dr. Proske sein Op. II *(Missa non est inventus)* vorlegte, wollte Proske offenbar die Messe gedruckt sehen, um zu zeigen, daß neue, junge Kräfte sich an seine Bestrebungen anschlossen. Ein Komponieren in diesem Stile mit den Fortschritten der Zeit hielt er für sehr wünschenswert, vorausgesetzt, daß der betreffende Komponist sich ganz in den Choral und Palestrinastil eingelebt habe. „So drückte er sich mir gegenüber öfters aus.“[2])

---

[1]) In seinem Nachlaß ist die Opernliteratur des XVIII. Jahrhunderts gut vertreten — an ihr studierte Witt den Einfluß auf die Kirchenkompositionen Hasses, Neumanns, Telemanns, Mozarts und M. Haydns.
[2]) Fliegende Blätter 1875, S. 93.

Im Sommer 1861 sprach Witt einmal zu Proske von einer bis in die Dorfkirchen herabsteigenden Reform der Kirchenmusik; da erwiderte Proske mit einem wahrhaft ergreifenden Schmerze: „Es ist umsonst; das wenige, was geschah, und was zurzeit noch besteht, ist dem Untergehen nahe; es steht schlimmer als je; jede Hoffnung ist mir geschwunden; ich tauge nicht dazu, mich mit den Leuten herumzubalgen, mich in die eigentliche Praxis einzulassen und zu unseren Musikverhältnissen herabzusteigen; ich habe zur populären Polemik keine Lust;[1]) deshalb bleiben alle Angriffe auf die Alten unerwidert; es ist niemand hier, der die Sache in die Welt trägt etc." Das furchtbare Weh seines Herzens, das mehr im Tone seiner Stimme als in den Worten sich kundgab, zerschmetterte Witt vollständig, er verlor alle Zuversicht und er beschloß, jeder Musik zu entsagen und in die liebgewordene Seelsorge zurückzukehren.[2])

Interessant ist Witts Nachlaß aus dieser Sexennialzeit (bis 1865), weil daraus ersichtlich ist, wie Witt in dieser Zeit in geistigen Verkehr und regen Ideenaustausch mit Gesinnungsgenossen getreten, wie der Kreis derer, welche er in seine Interessen zieht, immer größer wird, wie er sich Urteile über Liturgie, Komposition, Organisation des Vereines usw. sucht, belehren und anregen läßt, wie man ihn ermuntert und begeistert zu seinem Reformwerke, wie er selbst aber wieder schwankt und zurückschrickt.

Im November 1865 — nach jahrelanger theoretischer und praktischer Vorbereitung und Vorbildung, nach wiederholtem Schwanken und Wiederaufnehmen des Planes, also nach reiflicher Überlegung vollständig zielbewußt und mit sich im Klaren, entschloß sich Witt zum faktischen Kampfe gegen unkirchliche und unwürdige Kirchenmusik, zur Reform derselben nach dem Geiste und dem Willen der Kirche! *Ἀνεῤῥίφθω ὁ κύβος! Alea jacta est!* Es erschien seine Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern". Allen Geistlichen, Chorregenten und Freunden der Musik zur Erwägung vorgelegt von Franz Witt. (Regensburg 1865. Alfred Coppenrath.)

In derselben legte Witt sein Programm fest und bestimmt, klar und deutlich, praktisch und durchführbar vor; dabei vermied er es irgendwie zu verletzen;[3]) er hatte nicht Personen, sondern nur die Zustände im Auge, die meistenteils die Folge vergangener Zeiten, die Resultate früherer musikalischer Bildung, die geernteten Früchte längstbestellter Aussaat seien. Er trat nicht gegen die neuere Kirchenmusik überhaupt auf, sondern wendete sich nur gegen das Triviale, Gemeine und Unkirchliche, indem er die moderne Kirchenmusik, wenn sie nur an die liturgischen Gesetze sich bindet und der kirchlichen Kunst in würdiger Weise dient, der alten für vollkommen ebenbürtig hält; er erwähnt es ausdrücklich, daß er damit nicht meine, es gebe nicht auch lobenswürdige Kirchenchöre, „je allgemeiner das Verderben, desto größer sei das Verdienst einzelner Chorregenten"; er wolle auch nicht, daß man über Nacht alles ändere; die Reform werde erreicht werden, wenn alle Beteiligten die Kirchenmusik für so bedeutsam halten als sie es ist und wenn sie nur das Wahre und Schöne suchen und befördern wollen mit Liebe, Eifer und Uneigennützigkeit. Dabei wollte er durch Zitieren musikalischer Autoritäten wie Ambros, Thibaut, Riehl u. a. seiner schwachen Stimme mehr Nachdruck, Geltung, Würdigung und Anerkennung verschaffen. Er war sich wohl bewußt, was das heiße, der ganzen musikalischen Welt in ihrer Entartung den Krieg anzukündigen, den Kampf aufzunehmen mit dem gewaltigen Heere des Schlendrians, der Faulheit, der Gleichgültigkeit, der Unwissenheit, der Nachlässigkeit, des Vorurteils, der Bequemlichkeit, der Gewohnheit, der Liebe zum Hergebrachten und sinnlich Schmeichelnden.[4]) Witt kannte recht gut die alte, aber immer sich wiederholende Geschichte vom Silberschmied Demetrius in Ephesus (Apostelgeschichte XIX, 28). Er sah es voraus, wie man ihn einen Zeloten, einen Tyrannen, einen Puritaner, einen Friedensstörer, einen Finsterling, einen Feind der wahren Kunst, einen Gegner von Künstlern wie Haydn, Mozart, Cherubini, einen ehrgeizigen Streber

[1]) Also dachte Witt wohl damals, Proske solle die ihm immer notwendiger erscheinende Reform durchführen.

[2]) Fliegende Blätter 1869, Seite 93. Geradeso erzählte dem neuen Domkapellmeister R. in Rottenburg und mir Witt die Sache (wie auch den Anfang der Reform am Dom in Regensburg) auf einem gemeinschaftlichen Spaziergange am 11. Oktober 1888.

[3]) „Man kann vieles ändern, ohne jemand zu beleidigen oder wehe zu tun; wenn ich kritisiere und tadle, geschieht es nur, um die Wahrheit zu sagen und zu bessern."

[4]) Streitschrift S. 31. „Dieses Kampfes rühme ich mich bis zum letzten Atemzuge!"



nennen werde; er täuschte sich auch darüber nicht, daß ihm viele Gegner erstehen werden aus den Reihen der vor Gott und der Kirche verpflichteten Wächter der Liturgie und liturgischen Musik. Etwas scheinbar Neues, das nur mit Mut und Energie, mit Ausdauer und Opfer durchgeführt werden kann — davor schreckten viele zurück! Er konnte und mußte es ahnen, daß er ein Meer von Bitterkeiten zu kosten bekommen würde, daß Mühen und Opfer, Anstrengungen und Beschwerden seiner warteten, um sein Ziel der Reform „des Niederreißens und Aufbauens" zu erreichen.

Aber Witt war der Mann, der alle Eigenschaften besaß, um den Bau nach gegebenem Grund- und Aufriß durchzuführen. Er war von einer glühenden Begeisterung für die Ehre des Hauses Gottes und alles wahrhaft Kirchliche und Göttliche erfüllt; ihn beseelte ein energischer Eifer für das Wohl und Heil seiner Mitmenschen; er war ein theoretisch, technisch und praktisch durchgebildeter Musiker; er besaß durch Studium und Anschauung genaue liturgische Kenntnisse; er hatte sich als Komponist und Schriftsteller einen rühmlichen Namen erworben; er war von energischem, vor keinen Mühen und Hindernissen zurückscheuendem Charakter; gerade die Entschiedenheit seines Willens, welche durch keine unberechtigte Rücksicht und Schonung sich brechen oder auch nur hemmen ließ,[1]) machte ihn zum bahnbrechenden Reformer geeignet; er konnte als begabter und begeisterter Redner mit der ganzen Kraft des lebendigen Wortes und als gewandter Schriftsteller mit seiner geistvoll geführten Feder seine Ideen vertreten; als Redner und Literat imponierte er durch seine allgemeine wissenschaftliche Bildung und außerordentlichen Fachkenntnisse.

Die Tages-[2]) und die Fachpresse applaudierte dem Mute und den Tendenzen Witts, der Bischof von Passau schickte ein Anerkennungsschreiben,[3]) die Ordinariate[4]) machten aufmerksam, Hunderte aus allen Ländern jubelten ihm als dem Führer zum Besseren zu und schlossen sich mit voller Teilnahme der Reformbewegung an.

Was tat nun Witt, nachdem er sein Programm der Welt vorgelegt und seine Vorschläge gemacht, zur Inaugurierung derselben in den Jahren 1866—68, in welch letzterem Jahre der Verein zur Kirchenmusikreform sich konstituierte?

Mit dem 1. Januar 1866 erschien Nr. 1 der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik, herausgegeben für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik unter Mitwirkung mehrerer Musiker."[5])

Um die Reformideen in die weitesten Kreise zu tragen, um überall die Erkenntnis der kirchenmusikalischen Reformbedürftigkeit zu wecken, um diese Erkenntnis zur Tat zu führen und die Reformtätigkeit nach dem Geiste und den Gesetzen der Kunst und Liturgie zu lenken und zu fördern, mußte der gewaltige Hebel der Presse in Bewegung gesetzt werden.

Bereits 1852 war von dem 1861 verstorbenen Pfarrer Ed. Ortlieb in Drakenstein (Württemberg), einem gründlich gebildeten Musiker und um die Förderung der kirchlichen Tonkunst hochverdienten Mann, das „Organ für kirchliche Tonkunst" gegründet worden. Es hatte die richtigen Grundsätze,[6]) war gut redigiert; doch ging es 1857 wieder ein wegen unzureichender Anzahl von Abonnenten. 1862 entschloß sich der Organist und Professor Heinrich Oberhoffer in Luxemburg, die „Cäcilia"[7]) herauszugeben, durch welche in der Tat das Werk der kirchenmusikalischen Restauration mächtig unterstützt

---

[1]) Das „Niederwaldner Volksblatt" Nr. 50, 1888, redet in seinem originell gehaltenen, recht warmen Nekrologe von einer „unbarmherzigen Rücksichtslosigkeit und bajuwarischen Entschiedenheit".

[2]) Vgl. Neues bayerisches Volksblatt Nr. 329, 1865, Landshuter Zeitung Nr. 3, 1866, Donauzeitung Nr. 6, 1866, Augsburger Postzeitung Nr. 3, 1866. [3]) Vom 19. Dezember 1865.

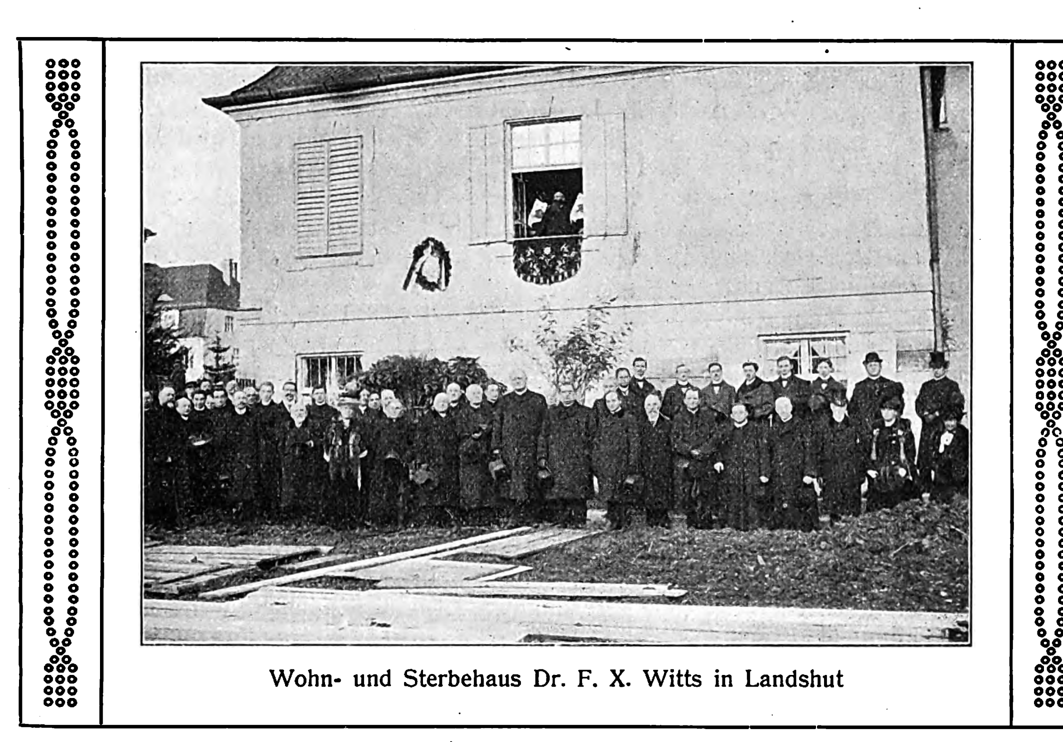
[4]) Fl. Bl. 1868, S. 18. „Das Pastoralblatt der Erzdiözese München-Freising hat seinen Vorschlag in der Broschüre, einen Verein zu gründen, aufs wärmste begrüßt, und ihn aufgefordert, Hand ans Werk zu legen."

[5]) Erster Jahrgang, 6 Nummern, ebenso viele Musikbeilagen, um 1 fl. = 18 Sgr. Druck und Verlag von Pustet in Regensburg. Bei Pustet blieb auch Witt trotz mancher Versuchungen, die Blätter in andere Hände zu geben. Diese Verlagshandlung hat aber auch ihre besonderen Verdienste um die kirchenmusikalische Reformbewegung.

[6]) Vgl. Literarische Rundschau Nr. 19, 1880: „Das eine Extrem, welches nur Choral und Palestrinastil gelten lassen wollte, und das andere, welches bloß dem ästhetischen und künstlerischen Standpunkt huldigte, wurden vermieden."

[7]) Das Blatt ging 1872 in die Hände Hermesdorffs über, bis es 1879 seine Abonnenten an das 1876 gegründete Gregoriusblatt Böckelers abtrat.

und die spätere ungeahnte Lebensentfaltung verdienstvoll vorbereitet wurde. Wie schon erwähnt, war Witt ein fleißiger Mitarbeiter der „Cäcilia";[1]) aber er hielt es, da bei der Entfernung des Verlages und Druckortes die gewünschte Berücksichtigung der süddeutschen Verhältnisse nicht möglich,[2]) für notwendig, ein eigenes, populäres Blatt mit praktischen, leicht durchführbaren Beilagen[3]) zu gründen, die oben genannten „Fliegenden Blätter". Diese sollten alles, was auf Kirchenmusik sich bezieht, in den Kreis ihrer Besprechungen ziehen; die Messe, Vesper, Litaneien usw., kurz die einzelnen Teile des katholischen Gottesdienstes; ferner sollten sie die Werke der früheren und jetzigen Zeit einer ruhigen Kritik unterwerfen; über den Gebrauch der Instrumente, besonders der Orgel belehren; sie sollten über bemerkenswerte Aufführungen berichten, hiebei Oratorien und weltliche Musik nicht ganz ausschließen; sie sollten ein Mittelpunkt sein für alle Bestrebungen, die Kirchenmusik zu bessern und ihrem erhabenen Ideale näher zu bringen; in ihnen sollte sich ein klares und bestimmtes Bild des kirchenmusikalischen Lebens und Wirkens in der katholischen Welt darbieten.



Wohn- und Sterbehaus Dr. F. X. Witts in Landshut

Und in der Tat, wie in schnellem Fluge eroberten sich die „Fliegenden Blätter" die deutsche katholische Welt, und gleich den geflügelten Sängern trugen sie die Samenkörner und Keime der Reform zu neuem Grünen und Sprossen, zu frischen Blüten und reichen Früchten in die verschiedensten Länder; nach Umlauf eines Jahres waren sie in 906 Exemplaren verbreitet. Eine sehr stattliche Reihe von Fachblättern und anderen Zeitungen hatten nur Worte der Anerkennung für das Wittsche Unternehmen, fast alle hervorragenden Freunde der katholischen Kirchenmusik wandten sich denselben zu; schon im ersten Jahrgange brachten sie es durch ihre geistvolle Redaktion, ihre anregende und interessante Sprache, die geschickte, abwechselnde Wahl der Themen dahin, zum Zentralpunkte der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, besonders in Süddeutschland sich zu erheben. Was bisher auf Versammlungen und in Büchern der Liturgie und Pastoral nur im allgemeinen als Gesetz der Kirche und der Kunst vorgetragen wurde, das fand jetzt praktisch und faßbar seine detaillierteste Ausgestaltung; es wurde den

[1]) Cäcilia 1866, S. 77, rechtfertigt Witt das Erscheinen eines neuen Blattes und bespricht sein Verhältnis zur „Cäcilia". [2]) Vgl. Fliegende Blätter 1867, S. 37.
[3]) „Ich stimme Ihnen bei, die musikalischen Beilagen sollen die Hauptsache sein." P. U. K. 16. April 1866.

Abonnenten etwas Bestimmtes geboten, und zwar solches, das ebensosehr der Kunst als Liturgie entsprach. So leisteten Witts Blätter vom Anfange für die Reform Außerordentliches und bereiteten auch die Wege in der günstigsten Weise, auf welchen der kirchenmusikalische Verein für alle Länder deutscher Zunge seinen Einzug halten sollte.

Daß Witt es manchen nicht recht machen konnte, daß sie dieses zu lax, jenes zu streng fanden, daß einzelne durch die Kritik sich beleidigt fühlten usw., das genügt, angedeutet zu werden; denn es ist etwas Selbstverständliches.

Mehr noch als durch die Presse wollte Witt durch sein persönliches Erscheinen und das mündliche Wort für seine liturgischen und kirchenmusikalischen Reformpläne tätig sein. Da der Krieg im Jahre 1866 eine Generalversammlung der Vereine Deutschlands, auf welche er seine idealen Ziele hätte publizieren und vertreten können, verhinderte, so ging er August und September auf Reisen; er wollte Gesinnungsgenossen kennen lernen und näher sich verbinden, neue Interessenten wecken und gewinnen, den Zustand der Kirchenmusik an Ort und Stelle wahrnehmen und das Terrain für den Verein studieren. Seine Erlebnisse schildert er in seinen „Fl. Bl." als Schweizerreise (Ende August bis Mitte September) eines „Musikdirektors", in welcher er „wenig lobt, viel tadelt", obwohl er sich bemüht, alles irgendwie Gute nicht zu vergessen, sondern ins helle Licht zu stellen.

Diese Reise mag Witt wieder bestärkt haben in der Notwendigkeit der Reform. In einer großen Versammlung mußte einmal die ganze Wichtigkeit der Kirchenmusik und der tiefe Verfall derselben zur Sprache kommen! Dazu hatte Witt Gelegenheit bei der 18. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands in Innsbruck.[1])

Bisher wurde bei solchen Versammlungen nur Kirchenmusik gemacht, aber nie über dieselbe ein Vortrag gehalten. Witt war der Erste, der in der zweiten öffentlichen Versammlung darüber sprach.

Ein allseitiges lebhaftes Bravo folgte seiner mit der Glut der Überzeugung und des Schmerzes vorgetragenen Rede. Wenn nun auch die einen sich wunderten, daß man die Kirchenmusik für so wichtig halte, die anderen dieses und jenes übertrieben fanden, so war doch die Absicht Witts erreicht: durch die Versammlung selbst, durch die Wiedergabe der Reden in den öffentlichen Blättern, durch die mündliche Diskussion, welche sich an die Versammlung außerhalb derselben anschloß, wurde die Reformidee unter die Menge gebracht; Tausende und Tausende wurden aufmerksam gemacht und zum Nachdenken angeregt.

So wurden auch die Anträge Witts, welche in einem zum ersten Male eigens konstituierten Ausschusse beraten waren, angenommen.

„Dem Zustande der katholischen Kirchenmusik ist nur aufzuhelfen, wenn das Studium und die Ausbildung in derselben energisch betrieben wird. Dazu gehört nun gründlicher Unterricht, a) in den bischöflichen Knabenseminarien, b) in den bischöflichen Klerikalseminarien, c) in den Schullehrerseminarien und dann auch in der Volksschule. Hieraus ergeben sich folgende Anträge: 1. Es sei an die hochwürdigsten Herren Bischöfe die allerehrfurchtsvollste Bitte zu stellen, es möge in Gemäßheit der Vorschrift des Konzils von Trient schon in den untern Klassen für alle, welche sich dem geistlichen Stande widmen wollen, der Gesangunterricht als obligatorischer Gegenstand eingeführt werden. 2. Es möge an jedem Klerikalseminar eine Lehrkraft aufgestellt werden, welche imstande ist und die Aufgabe hat über System und Geschichte der Kirchenmusik, über kirchliche Gesetzgebung in dieser Beziehung, über den innigen Zusammenhang und das Aufeinanderwirken der Musik und liturgischen Handlungen Vorlesung zu halten, und 3) die hochwürdigsten Herren Bischöfe sollen gebeten werden, dahin zu wirken, daß in den Lehrerseminarien der gregorianische Gesang, Choral, der Gesangunterricht und das Orgelspiel einer besonderen Pflege sich erfreue."

Wurde auch die Gründung eines Vereines abgelehnt, weil viele Diözesan-Kunstvereine beständen, man Spaltung und Zersplitterung befürchtete, so ging doch der Antrag durch: die christlichen Kunstvereine sollen veranlaßt werden, eigene Komitees für Kirchenmusik zu gründen, welche besonders dahin wirken sollten, daß Chorregenten-Konferenzen regelmäßig abgehalten werden.

[1]) Vgl. Verhandlungen der 18. Generalversammlung. Amtlicher Bericht. Innsbruck 1867. Fliegende Blätter Nr. 8, 1867.



Damit war vieles gewonnen und die Reformidee durch die Innsbrucker Versammlung um ein Bedeutendes intensiv und extensiv vorwärts gebracht worden. Auch die Zahl der Abonnenten stieg bedeutend.

1868 — mit dem 1. Januar erscheint zum ersten Male „*Musica sacra*"[1]) — Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik.

Was bewog den unermüdeten Witt dazu? „Manche Leser der Fliegenden Blätter wünschen wenigstens alle vierzehn Tage eine kirchenmusikalische Zeitung zu erhalten; der zu behandelnde Stoff ist zu umfangreich, als daß der Raum eines Blattes genügte." Dabei war die Absicht Witts weiter auszugreifen und obwohl rein praktisch auch die Kirchenmusik früherer Jahrhunderte zu berücksichtigen; es kann ja niemand ein guter Maler werden, der nicht die Werke früherer Zeiten kennt; ebenso verhält es sich bei den Kirchenmusikern. Und so bildet denn z. B. in dem ersten Jahrgange eine geschichtliche Studie „die großen Umwälzungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik", in welcher Witt große geschichtliche Kenntnisse und ein besonderes Verständnis in der Theorie der alten Musiklehre bekundet, durch alle Nummern einen wichtigen Beitrag, auf historischem Wege Prinzipienfragen zu lösen. Das Resultat war: „Es mag mit der Einführung des Chorals und mit der Gewöhnung des Volkes an denselben Schwierigkeiten haben, weil er uns fremdartig klingt, seine Einführung in Deutschland muß erfolgen, wenn man eine liturgische Kirchenmusik will."

1868 — Konstituierung des Vereines in Bamberg.

Um die Reform tatsächlich durchzuführen, war und ist ein Verein unerläßlich. Auch „könne ein Verein besser für die Stellung und Aufbesserung der Chorregenten und Sänger wirken, wissenschaftliche Forschungen unterstützen, ein Jahrbuch mit solchen herausgeben." Auf der Generalversammlung der Vereine Deutschlands in Innsbruck war der Antrag Witts, einen solchen zu gründen, abgelehnt worden. Nun beschloß er in der Energie seines Eifers auf eigene Faust einen solchen zu gründen. Er ließ in Nr. 10 der Fliegenden Blätter 1867 einen Statutenentwurf eines Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik in Deutschland (nebst Österreich und der Schweiz) erscheinen.

Bis zum 1. Juni 1868 meldeten sich 330 Mitglieder und diese sind die Gründer des Vereines.

Als Ende August, anfangs September 1868 in Bamberg die 19. Generalversammlung aller katholischen Vereine Deutschlands gehalten wurde, konnte Witt, der in Bamberg mit mehr als 40 Cäcilianern erschienen und am 31. August definitiv zum Präsidenten gewählt war, seinen nunmehr konstituierten Verein mit 500 Mitgliedern vorstellen. Er tat dieses am 1. September in einer wiederholt von Beifall unterbrochenen Rede.

Die Statuten des Vereines wurden durch eine Subkommission mit P. Utto Kornmüller als Referenten definitiv festgestellt; die Approbation derselben beim Heiligen Stuhle und der Bischöfe zu erlangen, wurde der Präsident beauftragt. Die Gegenstände der Versammlungen und Debatten auf dieser ersten Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereines hier anzuführen, liegt außerhalb des Rahmens einer Biographie Witts. Es genügt hervorzuheben, daß Witt schon auf dieser ersten Versammlung mit musterhaftem parlamentarischen Takte präsidierte und sich in den fast sieben Stunden währenden Sitzungen eine Einmütigkeit, Begeisterung und eine mit Ausschluß alles Egoismus nur das Beste des von allen als nützlich und wichtig erkannten Vereines bezweckende aufopfernde Hingabe zeigte.

So war denn der deutsche Cäcilienverein gegründet und konstituiert, in welchem nun Witt — kurze Zeit ausgenommen — als Präsident zwei Dezennien lang zur Reform und Förderung der Kirchenmusik tätig war, in welchem er mit der ganzen Kraft seines hochbegabten Geistes der heiligen Sache der Gottesverehrung und Erbauung der Gläubigen durch die würdige liturgische Tonkunst mit Wort und Tat, in Rede und Schrift diente.

Ich habe hier nicht die Geschichte des Aufbaues des Cäcilienvereines zu schreiben, sondern ich soll und will nur zu schildern versuchen, was der Architekt und der erste Arbeiter für diesen Bau getan. Doch sollen zuvor in chronologischer Ordnung die beruflichen Lebensstellungen angeführt werden, in welchen Witt bis zu seinem Lebensende

[1]) 12 Nummern, 6 Musikbeilagen, 1 fl. = 13 Sgr. bei Pustet, wie auch die „Fl. Bl."

tätig war; es ist das gleichsam der äußere Rahmen, in welchem das Lebensbild des Reformators und Agitators sich abhebt.

Nachdem Witt mehr als ein Lustrum als Präses und Prediger der Marianischen Kongregation tätig gewesen, wurde er durch den König — laut Dekret vom 5./7. Mai 1867 — zum Inspektor des Kgl. Studienseminars St. Emmeram ernannt, mit welcher Stellung die eines Musikdirektors (Chorregenten) an der Stadtpfarrkirche zu St. Rupert verbunden ist.[1]) Hier hatte er nun neben seiner pädagogischen und ökonomischen[2]) Tätigkeit Gesangunterricht an seine Sänger zu erteilen und den Chor (unter den 45 Zöglingen sind 14 Freizöglinge, welche auf Sopranisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten sich verteilen) zu dirigieren. Über sein Programm referierte er in „Cäcilia", VII. Jahrgang, S. 29 und 38, in „Fliegende Blätter" 1867, S. 62. Die Kompositionen wurden aufgeführt von 6 Sopranen, 6 Alten, 4—5 Tenören, 4—5 Bässen. Seine eigenen betrachtet er bei der Menge der Chorverrichtungen und bei dem Umstande, daß der Choral für das Hochamt nur in der Advent- und Fastenzeit angewendet wurde, als Lückenbüßer, wo meist Proben nicht möglich sind. Er brachte zur Aufführung das Beste aus allen Zeiten und Musikperioden.

Als Inspektor führte Witt ein strenges disziplinäres Regiment, namentlich gegen die kleineren Studenten; gemütlich und bequem durfte nichts, selbst nicht der gewöhnliche Musikunterricht im Klavier- und Violinspiel getrieben werden; in allem herrschte ein heiliger Ernst, gegründet auf Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit. Von einem gewaltigen Eindrucke waren auf das Studentenvölkchen die herrlichen religiösen Vorträge, welche Witt jeden Samstag abends an seine Zöglinge hielt.

Doch fühlte er es schon vom Anfange an, daß die Seminarpädagogik mit ihren vielen kleinen und großen Verdrießlichkeiten ihn zu sehr aufrege. Als es ihm daher nicht gelang einen geistlichen Präfekten zu bekommen, welcher ihm die Sorge für die Disziplin ganz abgenommen hätte, so bewarb er sich schon nach gut zwei Jahren um ein Benefizium, das Gollingsche in der Kirche des heiligen Magnus in Stadtamhof, welches ihm auch am 12. August 1869 durch den Hochwürdigsten Bischof verliehen wurde; die königliche Genehmigung erfolgte am 24. September/11. Oktober.

In die Zeit seines Aufenthaltes in Stadtamhof fällt nun seine Reise nach Italien, die Reformierung des Domchores in Eichstätt, seine musikalische Missionstätigkeit in der Schweiz, sein Instruktionskurs für Chordirektoren und Organisten in St. Gallen.

Als die kleine Pfarrei Schatzhofen (350 Seelen) in der Nähe von Landshut in Erledigung kam, bewarb sich Witt um dieselbe, wohl aus alter Liebe zur Landseelsorge, und erhielt sie am 1. August 1873 durch Präsentation des akademischen Senates der Universität München; die landesherrliche Bestätigung erfolgte am 20. August, der Investiturbrief am 10. September. Am dritten Oktobersonntage wurde Witt installiert.

Bei seiner Kränklichkeit, einer hochgradigen Nervosität, war es ihm bald nicht mehr möglich, die Pfarrei selbst zu versehen; er erhielt 10. September 1875 die Erlaubnis zu absentieren. Mit dem größten Schmerze, nur durch die Not seines körperlichen Leidens gezwungen, zog Witt am 23. Oktober 1875 in die Kreishauptstadt (von Niederbayern) Landshut, in welcher er seit dem 6. März 1878, also mehr als zehn Jahre, ein Häuschen im Mariengäßchen, nächst der Loretokirche der Franziskaner, bis zu seinem Tode bewohnte. Am 31. Januar 1884 erhielt er vom Ordinariate München-Freising die Erlaubnis, in seinem Zimmer die heilige Messe zu zelebrieren, wozu noch eine besondere päpstliche Vergünstigung kam, teilweise sitzend die heilige Handlung vorzunehmen.

Das sind die verhältnismäßig bescheidenen Lebensstellungen, in welchen Witt wirkte; die Seelsorge, oft die beschwerlichste und anstrengendste Pastoraltätigkeit, hielt er immer für seine erste, oberste Pflicht.[3]) Nur dadurch, daß er mit der Zeit geizte und das Maß der Erholung auf das äußerste beschränkte, war es ihm möglich, so außerordentliches in so vielseitiger Weise für die Kirchenmusik zu leisten.

[1]) Da er dieses seinen Lesern (Fl. Bl. 1867, S. 40) mitteilte, fügte er hinzu: Auch in dieser Stelle hoffe ich stets nach dem Worte R. Schumanns zu handeln: „der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers."

[2]) 350 Gulden ersparte er sich in und aus dieser Stellung; diese Summe bestimmte er bei seinem Abtreten zu einem Freiplatze für einen Knaben aus seiner Heimat.

[3]) Nur das obenerwähnte Jahr war ausgenommen, in welchem er interimistischer Domkapellmeister in Eichstätt war.

Seit 1868, dem Jahre der Gründung des Cäcilienvereins, also zwanzig Jahre hindurch, war Dr. Witt lehrend und organisierend, ermunternd und tadelnd der Mittelpunkt des kirchenmusikalischen Lebens und Schaffens. Alles was im Geiste und in der Wahrheit der Kunst und Liturgie gepredigt und geschrieben, komponiert und aufgeführt wurde — ich möchte sagen so weit der katholische Erdkreis reicht —; alles aber auch, was antagonistisch gegen den Verein und seine Tendenzen, gegen die Gesetze der Kunst und Liturgie geschrieben und gedruckt wurde, lief bei ihm ein; er war die Seele des Ganzen.

Wenn ein gottbegeisterter Mann zum Wohle der Kirche und zur Ehre Gottes eine Ordensgenossenschaft gründen will und er hat für seine Pläne begeisterte Gesinnungsgenossen gefunden, so treten sie vor den Heiligen Stuhl, bitten um den päpstlichen Segen und erflehen die Approbation ihrer Ordenssatzungen. Der Cäcilienverein hat, wie schon das bisherige klar gemacht, nicht die bloßen Ziele der Kunst und durch sie die humanistische Erziehung des Volkes zur Kultur im Auge; er hat, da er dem Heiligtum des eucharistischen Opfers dient, da er die *Musica divina* fördert und pflegt, latreutischen und apostolisch-pädagogischen Beruf, d. h. er will die Anbetung Gottes und die Erbauung des Volkes. Deshalb bedarf er als „Diener am Altare“ und zu seinem „Lehramte“ der kirchlichen Admission.

Pius IX. hat in einem Schreiben vom 12. August 1869 „das fromme Bestreben des Cäcilienvereines verdientermaßen gelobt“ *(pium Studium meritis prosequimur laudibus)* und den Apostolischen Segen gespendet.[1])

Nicht genug; um dem Vereine und seinen Statuten eine höhere Weihe, Autorität und Sanktion zu geben, und den Deutschen Cäcilienverein zu einem kirchenrechtlich anerkannten, mit dem kirchlichen Rechtsschutze ausgestatteten[2]) zu machen, der sich aller Folgerungen erfreuen würde, welche sich aus einer solchen päpstlichen Approbation ergeben, wurde eine dieses betreffende Eingabe an den päpstlichen Stuhl gemacht, nachdem die Statuten in eine „kirchenrechtlich-logische“ Darstellung gebracht worden. Aber trotz der Bemühungen Haberls, der „dreimal bei Antonelli, zweimal bei di Pietro gewesen, auch Fr. Liszt um Verwendung ersucht hatte,“[3]) kam die Sache bis November (1869) nicht in Fluß. Nun wurden die (29) Bischöfe[4]) von Prag, Wien, Salzburg, Köln, Olmütz, München-Freising, Bamberg, Breslau, Würzburg, Mainz, Budweis, Brixen, Paderborn, Regensburg, Straßburg, Gurk, St. Gallen, Basel, Lavant, Triest und Capo d'Istria, St. Pölten, Trier, Leitmeritz, Seckau, Ermeland, Eichstätt, Luxemburg, Leontopolis, welche zum Vatikanischen Konzile in Rom sich befanden, gebeten, das Bittgesuch um Bestätigung der Statuten, welche durch dieselben Bischöfe und den von Osnabrück unterzeichnet waren, durch apostolische Machtvollkommenheit zu unterzeichnen.

Witt ging in Rom persönlich zu den Erzbischöfen und Bischöfen von München, Bamberg, Regensburg, Brixen, Eichstätt, Augsburg, Ermland; alle übrigen hat Haberl, damals Kaplan und Organist an der deutschen Nationalkirche *S. Maria all' Anima,* gewonnen, wie er auch die Unterschriften der eben genannten einholte, da das Schriftstück erst nach der Abreise Witts fertig wurde. In gleicher Weise hat auch großes am Vereine getan Domkapitular Dr. W. A. Maier († 1874). War es für ihn, der so vieles für die römische Liturgie und den Dienst des Allerheiligsten gewirkt, nicht wie eine providentielle Strömung und Sicherung seiner Arbeit?

Auf diese Eingabe erfolgte am 16. Dezember 1870 das päpstliche Breve *„Multum ad commovendos animos“;* in einem Schreiben vom 1. Mai 1881 bestätigte zum ersten Male der Kardinalprotektor Antonius de Luca die Wahl Witts zum Präses des Vereines *(electionem ratam habeo et confirmo).* Nach dem Tode de Lucas (28. Dezember 1883) übernahm Kardinal Bartolini und nach diesem Ang. Bianchi das Protektorat über den Verein.

Der deutsch-österreichische Episkopat hatte über den Verein in der obenerwähnten Eingabe seine Meinung dahin ausgesprochen: sie schätzten dessen wohltätige Erfolge; die Gründer sollten ihr Unternehmen fortsetzen und verbreiten. Der fromme Verein sei gegenwärtig von gutem, kirchlichem Geiste beseelt.

Am 1. Mai 1869 wendete sich Witt an Seine Majestät den König von Bayern mit der Bitte um das gnädigste Protektorat des Cäcilienvereines im ganzen Königreiche; er

---

[1]) Fliegende Blätter 1869, S. 97. [2]) Fliegende Blätter 1871, S. 42.
[3]) Brief H. an W. aus Rom (2. November 1869).
[4]) Warum einige Bischöfe nicht unterzeichneten, siehe Fliegende Blätter 1876, S. 123.

erief sich auf die kirchliche Kunst als Bildungsschule des Volkes, auf den verderblichen Einfluß von Werken à la Ohnewald etc., auf seine Blätter mit ihrem Leserkreise on zirka Zehntausend, auf den Deutschen Cäcilienverein mit tausend Mitgliedern, auf Dr. Fr. v. Liszt etc. Doch wurde seine Bitte (Regierungsentschließung vom 23. August 1869) bschlägig beschieden: „von Übernahme des Protektorates wolle Seine Majestät einstweilen bsehen, schicke aber eine Gnadenspende von 150 Gulden."

Es ist Sache der Geschichte des Cäcilienvereines, seine allmähliche Entwicklung nd Ausbreitung, die kirchenmusikalische Lebenstätigkeit der einzelnen Diözesan- und Bezirksvereine zu schildern. Hier genüge es darauf hinzuweisen, daß der Verein unter Witt sich fast über alle Diözesen Deutschlands, Österreichs (inkl. Böhmen, Mähren, Ungarn) nd der Schweiz ausdehnte, wohl an 15—20000 Mitglieder anwuchs und die Bruder-vereine in Amerika, Italien, England, Irland, Belgien, Holland sich verbündeten.

Auch nach seinem Tode will Witt der heiligen Sache, welcher er sein Leben geweiht, dienen und nützlich sein; deswegen bestimmt er in seinem Testamente vom 15. Juli 1868 ls Legat „demjenigen Bischofe, unter dessen Jurisdiktion Regensburg gehört, also zur Zeit dem Bischofe von Regensburg, alle seine Bücher, Musikalien und Manuskripte vom Tage seines Todes an, das Recht auf die „Fliegenden Blätter" und die *„Musica sacra"*, weswegen er den Nachdruck verwehren soll und von jeder neuen Auflage Honorar beanspruchen kann; dasselbe gilt von seinen Aufsätzen in der „Cäcilia" etc., von seinen Broschüren, Büchern, die noch erscheinen werden und erschienen sind. Den Erlös oder das Honorar soll der Bischof zugunsten der Kirchenmusikschule verwenden oder damit den von hm (Witt) gegründeten Cäcilienverein unterstützen". Bekanntlich hat der Hochwürdigste Herr Bischof Ignatius in hochherzigster Weise die Wittschen Blätter dem Cäcilienvereine geschenkt und dadurch die Intentionen des Testators ehrend diesen am besten zu entsprechen geglaubt. So sind denn und bleiben uns diese eine beständige Erinnerung an den Gründer des Vereins, ein dauerndes Denkmal an ihren ersten Redakteur, fortwährende Zeugen seiner Liebe und Sorge.

Endlich muß noch erwähnt werden, daß Witt eine nicht unbedeutende finanzielle Unterstützung dem Cäcilienvereine zugedacht hat, so daß er auch ein Wohltäter desselben n materieller Beziehung genannt werden muß. Durch die materielle Hilfe sollen die dealen Ziele und geistigen Tendenzen des Vereins gefördert werden:

„Magnifica hominem post consummationem, ne laudantem adulatio, laudatum tentet latio." S. Maximus. „Nach seinem Tode lobe einen Mann; der Lobende kommt nicht n den Verdacht der Schmeichelei und der Gelobte nicht mehr in die Versuchung des Stolzes!"

Ehrenzeugnisse wurden Witt durch Pius IX. und Leo XIII., durch die Kardinalprotektoren des Cäcilienvereins, durch Bischöfe und Ordinariate bei Gelegenheit der Generalversammlungen und durch hervorragende Persönlichkeiten und Korporationen n reicher Menge zuteil; besonders glänzend und tröstend aber gestaltete sich ihm die Feier des 11. Juni 1881. An diesem Tage waren es 25 Jahre, daß Dr. Witt die heilige Würde der priesterlichen Weihe verliehen und die hehre Bürde der priesterlichen Pflichten auferlegt worden, daß er eingeführt wurde in das Heiligtum des Priestertums, in dessen Dienst er seine geistige und körperliche Kraft, sein Talent und seine Kunst, sein ganzes Streben und Wirken stellte, dessen Charakter sein musikalisches und liturgisches Arbeiten veredelte und verklärte. Still und ruhig wie sonst ging es auch an diesem Tage in der „Klause" des Mariengartens zu; kein Kranz schmückte das Haus, kein Triumphbogen zierte den Zugang, keine Inschrift gab des Tages Bedeutung; keine Deputationen von Gratulanten nahten sich; nicht in festlichem Zuge wurde der Jubilar zur festlich geschmückten Kirche geführt. Witt war an diesem Tage so kränklich, daß er gar nicht das heilige Opfer darbringen konnte. Nur der Telegraph und die Post (ungefähr 80 Telegramme, Briefe und Karten, welche eingelaufen waren, fand ich) brachte ihm die Wünsche der treuen Cäcilianer in das Haus. Das war der einzige Sonnenstrahl am festlichen Tage, der aber einen stattlichen Festzug von Domkapitularen, Professoren, Dekanen, Stadtpfarrern, Pfarrern, Oberlehrern, Lehrern, Dom- und Stiftskapellmeistern, Chordirigenten, Musikdirektoren usw. zeigte, als irgend einer seiner Koäven in höherer Stellung sich rühmen konnte. Dabei ist zu beachten, nicht ein Festarrangement im hohen Stile, nicht eine wohlgegliederte Organisation durch vorbereitende Komitees setzte diese

Adressen und Telegramme in Szene, sondern es waren spontane Kundgebungen der Verehrung und Liebe, der Begeisterung und des Dankes.

Ritter, der berühmte Geograph, sagte: „Ein so schweres Amt — er meinte das eines Erziehers, wir können sagen eines Generalpräses — kann nicht durch irgend etwas anderes, sondern nur durch Freundschaft und Liebe belohnt werden."[1]) Nun denn, Beweise der Freundschaft und Liebe sind ihm am 11. Juni 1881 im reichsten Maße zuteil geworden.

In einer eleganten Mappe mit einer kalligraphisch geschmackvoll und künstlerisch ausgestatteten Adresse überbrachte der Deutsche Cäcilienverein in seinen Vorständen und hervorragenderen Mitgliedern die Glückwünsche.

Daran reihten sich die Zuschriften von Diözesan-, Bezirks- und Pfarrvereinen, Glückwünsche von einzelnen Cäcilianern. Vom Auslande liefen ein Gratulationen aus Swindon-Wilts (England), Milwaukee (Amerika), Enghien (Belgien), Mailand, Roermond, Hageveld, Voorhout (Holland).

Wenn sie alle, die gratulierten, in Melodien und Harmonien es getan hätten, das hätte einen gewaltigen Akkord von vielen tausend Stimmen gegeben, einen Akkord der Liebe und Verehrung, daß die Serenaden und Produktionen, die Festgesänge und Festmessen bei ähnlichen Jubiläumsfeierlichkeiten mächtig übertönt und übertroffen worden wären. Unser Akkord galt eben einem Hohenpriester der liturgischen Musik, dessen Namen in aller Herren Länder gar einen guten Klang hatte.

Überschaue ich die Zeugnisse der Ehrung, so sind sie in der Tat gar vielfach, diese Dokumente der Anerkennung. Die einen gelten nur den Verdiensten Witts und gelten die andern auch zunächst der Sache der Reform der Kirchenmusik, so darf die Person des Gründers und ersten Generalpräses des Cäcilienvereines nicht davon getrennt sein. Freilich Witt selbst hat solches Lob nie auf sich bezogen; immer huldigte er dem Grundsatze: „Nicht uns, o Herr! nicht uns, sondern deinem Namen gib die Ehre!"

Das Bewußtsein dieser zahlreichen Sympathien in tausend Herzen war wohl auch ein mächtiger Beweggrund, auszuharren trotz mannigfacher Verkennung seiner Bestrebungen und zugleich ein Trost und Ersatz bei manchen Vorkommnissen, welche imstande hätten sein können, ihn zu entmutigen und zu verbittern.

Nächst Loreto, der Franziskanerkirche, steht in einem Garten frei und ferne von der Unruhe und dem Lärme des Stadtlebens ein einstöckiges Haus mit Mansardendach, Eigentum der Marienanstalt (siehe Abbildung S. 275). Darin hatte Dr. Witt mehr als zehn Jahre seine anspruchslose und bescheidene, mit „apostolischer Armut" und Einfachheit eingerichtete Wohnung. In einem größeren Zimmer war, nachdem Dr. Witt wegen Kränklichkeit die Erlaubnis erhalten hatte, zu Hause die heilige Messe lesen zu dürfen — früher zelebrierte er in der Krankenkapelle bei den Franziskanern —, ein *Sacellum* mit Altar eingerichtet. Hier las er, wenn seine Gesundheit es ihm erlaubte, um 5 Uhr im Winter wie im Sommer die heilige Messe; in diesem Zimmer, seinem sogenannten Salon, hatte er auch einen Beichtstuhl aufgestellt, den er in der Zeit der Winterskälte in sein Wohnzimmer bringen ließ. Nach der heiligen Messe — die Horen pflegte er schon vorher zu rezitieren — ging es an die Arbeit in seinem kleineren Zimmer, das Arbeits-, Empfangs- und Schlafzimmer zugleich war und das auch sein Sterbezimmer wurde. Die Arbeit dauerte ununterbrochen, die Tischzeit ausgenommen, während welcher er Zeitungen las, bis zum Spaziergange, zu dem ich ihn gewöhnlich um 4 Uhr nach Schluß des Klassenunterrichtes abholte. Die Zeit nach dem Spaziergange gehörte dem Breviergebete und der Lektüre der Zeitungen oder periodischen Blätter. Die historisch-politischen Blätter z. B. oder die Hefte des Kirchenlexikons las er von der ersten bis zur letzten Seite. Am Abend begnügte sich der auch beim Mittagstische höchst mäßige Mann in der Regel mit einem Ei und einem Glase Bier. Beizeiten begab er sich zu Bette. Infolge von Herzklopfen oder Nervosität konnte er aber oft nur drei oder vier Stunden schlafen; namentlich war er auch auf die wild an seine Fenster peitschenden Stürme und Regenschauer wie auf Blitz und Donner schlecht zu sprechen, weil sie regelmäßig ihm den Schlaf raubten oder verkürzten.

---

[1]) Janssen, Zeit- und Lebensbilder S. 6.



In seinem Arbeitszimmer, nur mit dem Notwendigsten eingerichtet wie bei einem
omadisierenden Aushilfspriester, waren keine Musikalienkästen, Bücherschränke mit
elehrtem Apparate, keine musikalischen Instrumente; nur ein kleines Repositorium und
ie auf Stühlen und Kanapee gehäuften Schreibereien, Literalien und Musikalien zeigten,
laß man sich im Zimmer eines Literaten und Musikers befand.

Wenn auch Witt mit seiner Zeit geizte, so war er gegen jeden Besuch freundlich
nd wenn es auch nur ein armes Bäuerlein war, das ihm eine Messe angeben wollte,
der ein altes Mütterchen aus seiner Pfarrei, welches allerlei Anliegen und Schmerzen
lem Pfarrer zu sagen hatte; freilich hielt er es mit dem arabischen Sprichworte: „Gott
egne den, der kurze Besuche macht!" Namentlich in musikalischen Angelegenheiten
amen viele aus der Nähe und Ferne zu ihm.

Gerne gab Witt auch jenen männlichen und weiblichen Personen Gehör, welche
n ein Kloster eintreten wollten und es sind auch in der Tat nicht wenige, welche ihm
las Glück des klösterlichen Lebens verdanken. Ausdrücklich wird mir auch versichert,
laß er für solche namhafte finanzielle Opfer brachte.

Sein einziges Vergnügen zur physischen Erholung und geistigen „Abspannung"
var der tägliche Spaziergang eine Stunde und an Tagen der Schulfreiheit drei und noch
nehr Stunden in der östlichen und südlichen vielfach bewaldeten Umgegend der Stadt;
llein verließ er in den letzten Jahren nie sein Haus; selbst zum Beichten in die Kirche
nußte ihn jemand führen. Waren die drei Bedingungen, hoher Barometerstand, reine
uft, Südwind gegeben, dann erschien er mit dem Fernglase, um vom Hofberge aus die
Gebirge, welche er nach Namen und Höhe und Lage genau zu bezeichnen wußte, zu
betrachten; da hatte er jedesmal die größte Freude, er merkte sich's dann, wenn man
m deutlichsten und in schönster Beleuchtung die Berge des bayrischen Waldes oder
lie der Kette vom Dachstein bis zur Zugspitze gesehen. Überhaupt hatte Witt einen
einen Natursinn, ein großes Interesse an landschaftlichen Schönheiten; daß er trotz
einer Antipathie zu reisen im August 1888 auf den Brenner sich begab, dazu trug nicht
venig bei die anregende Schilderung bei Hettinger (aus Welt und Kirche II, 156). Das
at ihm daher in der letzten Zeit bei seiner zunehmenden Kränklichkeit besonders leid,
laß er nicht mehr sollte spazieren gehen können, weil ihn jedesmal ein arger krampf-
rtiger Brustschmerz befiel. So sehr er aber die Natur liebte, bereitete ihm diese viel
Leid: ein heranziehendes Gewitter regte ihn ungeheuer auf, der an die Fenster schlagende
Regen machte ihn bei seiner Nervosität zu einem „Märtyrer seines feinen Gehöres",
Blitz und Donner trieben ihn in den Keller hinunter und wenn er in dieser Weise dem
Wetter nicht entfliehen konnte, zitterte er am ganzen Körper vor Angst und Furcht.

Witt war im Verkehre sehr milde, freundlich und friedfertig. Gar manche, die ihn
nur aus seinen Blättern und durch das Urteil einer liebenswürdigen Presse kannten
und vielleicht glaubten, der Mann sprühe in seinen Reden nur Gift und Galle, rede nur
n Ironie und Sarkasmen, raisonniere und polemisiere beständig, und die dann zufällig
mit ihm zusammenkamen, erklärten, wie wohltuend der Umgang mit ihm gewesen, wie
sie diese Freundlichkeit gar nicht bei ihm gesucht hätten. Er sprach fast dialektfrei
und stilistisch sehr gewandt, ich möchte sagen in druckreifer Form. Er machte im
längeren Umgange und Verkehre den Eindruck eines durch und durch, allseitig gebildeten
Mannes, der alles im Lichte einer in ihm zur männlichen Entschiedenheit und Festigkeit
gereiften und sein ganzes Denken und Streben harmonisch befriedigenden und durch-
dringenden christlichen Welt- und Lebensanschauung betrachtete und der Verantwortung
als Christ und Priester bewußt beurteilte. Deswegen haßte er auch alle Halbheit und
Unentschiedenheit und war mit seinem Urteile, wenn es auch oft über kirchliche und
sittliche Zustände pessimistich genug ausfiel, sicher und bestimmt. War er nicht über-
mäßig eitel? Unser Verkehr wurde ein einziges Mal durch einen Mißton gestört, als
ich unbedachtsamerweise ein Wort des Lobes gesprochen und die guten Klosterfrauen
von Seligental bereuen es heute noch, ihn in ähnlicher Weise in Harnisch gebracht zu
haben. War er nicht rechthaberisch? Er ließ sich gerne eines Besseren belehren und
in seinen wichtigeren Arbeiten fragte er gerne um Rat, ob dieses oder jenes nicht zu
scharf geurteilt sei, ob das oder das nicht persönlich verletzen könne. War er nicht
gleich gereizt und bitter? Es konnten ihm in der Korrespondenz oder in der Literatur

die unangenehmsten Dinge vorgekommen sein, man merkte ihm nichts an; erst Wochen später erzählte er sie. Polemische Briefe ließ er mir gerne lesen oder wartete oft lange, bis er sie zurückschickte. Wie wenig er Streithändel suchte, ist daraus ersichtlich, daß er Briefe von solchen Herren, mit welchen sachlich und in den Anschauungen ihm ein Ausgleich nicht möglich schien, nicht öffnete oder ihre literarischen Produkte nicht las.



Gedenktafel am Schulhause in Walderbach, dem Geburtshause Dr. Fr. X. Witts

Ich konnte bei meinem vielen Verkehre mit ihm nie etwas beobachten, wodurch er in meiner Verehrung gesunken wäre oder was seinen priesterlichen Charakter, seine kirchliche Gesinnung im geringsten befleckt hätte.

Dr. Witt war ein frommer Priester, der seine Berufspflichten mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit erfüllte, das Gebet und die religiösen Übungen verschiedener Art liebte und ein inneres Leben des Glaubens und der Gottesliebe führte.

War es nicht möglich spazieren zu gehen, so verkehrte er mit den Kindern (meist Doppelwaisen) der Marienanstalt, die wie einen Vater ihn verehrten und liebten, in dem Garten; es war mir immer ein erfreulicher Anblick, den ernsten und doch freundlichen und heiteren Mann in seinem grauen Schlafrocke, den „Schlegel“ auf dem weißen Haupte, mit dem stützenden Stocke in der Hand, von den munteren Mädchen umgeben zu sehen, während die ehrwürdigen Schwestern vom heiligen Vinzenz den frommen Hintergrund der lieblichen Gruppe bildeten.

So lebte der Mann, der durch sein Wissen und Können und die Macht seiner Rede für das öffentliche Leben geboren zu sein schien und dem auch in der Tat in früheren Zeiten um so wohler war, je größer die Versammlung war, in welcher er als Redner auftrat, wie ein Einsiedler, zurückgezogen von aller Gesellschaft, nicht aus Eigensinn oder Misanthropie, sondern nur infolge seiner Nervosität. Wegen dieser Zurückgezogenheit war es auch, daß Witt in Landshut fast ganz unbekannt war und erst die Nachrichten in der Landshuter Zeitung aus Anlaß seines Todes die Bewohner der Stadt belehrten, welch eine Zelebrität dreizehn Jahre unter ihnen gelebt habe.

Was Witt gearbeitet und geleistet, namentlich seit dem Jahre 1873, hat er „einer fortdauernden Last von Kränklichkeit“ abgerungen. Schon 1869 nach der zweiten Generalversammlung war er in Marienbad (Böhmen) vom 9.—29. August.

Dr. Witt beschrieb am 27. August 1887 seine Krankheitsgeschichte selbst auf der „Todesanzeige“ Fr. Koenens (gestorben 6. Juli 1887), und zwar mit einem gewissen Humor, nachdem er in der Einleitung mitgeteilt, daß ihm seine Krankheit — was er für Bäder, Land- und Gebirgsaufenthalt, Kuren, Arzneien ausgegeben — schon 20000 Mark gekostet.

Seine Nervosität, mit welcher sich ein Herzleiden verband, äußerte sich proteusartig verschieden, vor allem in Kongestionen gegen den Kopf, in Schwindelanfällen; er konnte nicht längere Zeit auf demselben Orte stehen; er gebrauchte selbst in seinem Zimmer zum Herumgehen den Stock. Im letzten Jahre stellten sich (wie erwähnt) beim Gehen krampfartige Schmerzen auf der Brust ein, die ihn sehr beängstigten. Diese verloren sich auch nicht bei seinem Aufenthalte auf dem Brennerbade — Geistlicher Rat L. und ich waren dort vom 9.—21. August 1888 mit ihm —; nach einem heftigen Anfalle während der Nacht vom 21. August auf den 22., dem ersten ernsteren Vorboten des Todes, reiste er sogleich ab, erholte sich aber zu Hause wieder ziemlich, so daß keine Gefahr vorhanden zu sein schien. Vom 26. auf den 27. November wiederholte sich der frühere Anfall in der heftigsten Weise, so daß der Arzt besorgt für das Leben die ganze Nacht bei Witt weilte. Am 27., an welchem Tage es etwas besser ging, sprach mir Witt den innigsten Wunsch zu sterben aus; die Ahnung des nahen Todes schien sich zu steigern, denn er suchte mit größter Kraftanstrengung, d. h. trotzdem, daß es ihm sehr schwer fiel, die Waisenkinder im Garten auf, ehe sie zur Schule gingen und nahm von ihnen, da er sie nicht mehr sehe, sie herzlich ermahnend, Abschied. Am 29. fand ihn Dr. Haberl, der ihn auf der Rückreise aus Italien besuchte, ziemlich gut; er nahm mit dem größten Interesse am Gespräche teil, wie er mir auch am 30. — das letzte Mal, daß ich bei ihm war — lebhaftest seine letzte Komposition „O Gott! von Herzen lieb' ich dich!“ in seinen Intentionen erklärte, einzelne Stellen sogar vorsang; auch von den neuesten Plänen, in Italien und Rom durch Wanderchöre reformierend zu wirken, vielleicht von Brixen aus, sprach er.

Ich meine ihn noch vor mir zu sehen, wie er in seinem etwas glänzenden Tirschenreuther-Zeug-Talar, mit dem Zingulum eng die Lenden umgürtet, in seinem Lehnstuhl saß, mit seinen ernsten, geistvollen, markierten Zügen, mit seinen leuchtenden, lebhaften Augen, in der Rechten den Stock, mit der Linken den charakteristischen Kakadu von Zeit zu Zeit richtend, die Wangen durch das Gespräch gerötet!

„Am Sonntag wollen wir, so Gott will, wieder einen Spaziergang versuchen!“ Ja, am Sonntag — um die Zeit des Spazierganges — wurde er in das Leichenhaus getragen!

Am 2. Dezember, dem ersten Adventsonntag, feierte Dr. Witt früh 5 Uhr, wie gewöhnlich, ohne daß der ministrierende Servitial des Franziskanerklosters etwas Besonderes an ihm beobachten konnte, das heilige Opfer; als hierauf Landleute zur Beichte kamen und er nach seiner Gewohnheit, in seinem Lehnstuhle sitzend diese vorbereitete, da rief ihn plötzlich — nicht fünf Minuten dauerte der Kampf des Todes mit dem Leben, der



schnell herbeigerufene Pfarrer von St. Jodok, Geistl. Rat Lainer, traf ihn bereits im Frieden des Herrn entschlafen — gegen 7½ Uhr der ewige Hohepriester zur himmlischen Liturgie am Throne Gottes, am Vorabende des Festes seines heiligen Namenspatrones, dessen schönes Gebet *„O Deus ego amo te!"* Dr. Witts letzte Komposition war.

Hatte schon die Trauernachricht von dem raschen, unerwarteten Tode Dr. Witts, dessen Leben nicht, wie man anfänglich vermutete, eine Gehirnlähmung, sondern nach dem Ergebnis der ärztlichen Sektion eine Herzruptur ein Ende machte, die Landshuter Bevölkerung in den verschiedenen Schichten mächtig ergriffen und hatte sich eine große Teilnahme gezeigt, so trat diese bei dem ersten Seelengottesdienste am 4. Dezember um 9 Uhr in der St. Jodokskirche und bei dem darauffolgenden Begräbnisse noch mehr zutage; das Gotteshaus war sehr besucht, der Leichenzug lang gedehnt.

Zwanzig Jahre war Dr. Witt im Cäcilienvereine für Kunst und Liturgie tätig. Welches ist nun das Zeugnis der Tatsachen für ihn? Welche sachlichen Erfolge berichtet die Geschichte auf dem Gebiete der Kunst?

1. Von tausend Chören sind eine Menge von Messen, Litaneien, Vespern, Liedern, Motetten verschwunden, welche ein wahrer Hohn auf die Kunst waren.

2. An die Stelle dieser trivialen und gemeinen Musik sind vielfach Kompositionen getreten, welche mit ihrem kirchlichen Ernste und ihrer liturgischen Würde bei aller Einfachheit und Leichtigkeit doch auch den Anforderungen der Kunst entsprechen, während tausend andere Chöre es sind, auf welchen wahre und wirkliche Kunstwerke in der Melodie, Stimmführung, Harmonisierung, in der Rhythmik, in der Orgel- und Orchesterbegleitung aufgeführt werden.

3. Die unübertrefflichen Musterwerke der Kunst sind die klassischen Kompositionen der Blüteperiode der katholischen Kirchenmusik im 16. Jahrhunderte; sie sind die großartigsten Schöpfungen des Genies. Aber sie lagen Jahrhunderte bestaubt und unbeachtet in den Musikarchiven; höchstens beschäftigten sich mit ihnen die Musikgelehrten, die Männer des Kontrapunktes; vielleicht, daß sie noch als Programmnummer in historischen Konzerten zu finden waren; nur große Chöre in Domkirchen führten sie auf. Und jetzt infolge der cäcilianischen Reformbewegung haben wir Hunderte von Chören, welche wenn auch nicht regelmäßig, so doch von Zeit zu Zeit „Palestrina", „Orlando di Lasso", „Vittoria" singen. In neuen schönen Ausgaben wurden diese klassischen Kompositionen aufgelegt und so werden sie wieder zum Leben beim katholischen Gottesdienste erweckt; das musikalische Verständnis und Können bei Dirigenten und Sängern hat sich durch Studium, Anhören und Übung so gehoben, daß sie ihnen auch wenigstens zu einer guten Aufführung gewachsen sind.

4. Man mag über die gegenwärtige Produktion[1]) von Musikalien und einzelnen derselben eine Anschauung haben, welche man will, sicher ist, gerade die Tatsache, daß so viel komponiert und produziert wird, setzt eine geistige, mächtig anregende Bewegung, ein frisches Leben der Kunst voraus, die erfreulich sind und welche zur Signatur einer für die kirchliche Kunst begeisterten Zeit gehören.

5. Mit Recht nimmt der Cäcilienverein die reine Vokalmusik in besondere Pflege; ihm ist ein kunstvoll, glockenrein ausgeführter kirchlicher a cappella-Gesang das höchste Ideal der Kirchenmusik nach dem Choral. Wer das tut, befindet sich in Übereinstimmung mit den größten Meistern der Tonkunst,[2]) mit der ästhetischen, historischen, liturgischen Würdigung der Kirchenmusik, mit der Anschauung der Kirche, welche nach dem Choral in erster Linie die klassische Polyphonie empfiehlt.[3])

6. Der Verein hat der Popularisierung der Tonkunst und damit der Verdelung und Erziehung des Volkes große Dienste geleistet und leistet sie immer noch.

7. Dr. Witt wollte durch die Musik in der Kirche, „der einzigen höheren Kunstschule des gemeinen Mannes"[4]) und „der ältesten, welche aber auch heute noch mitzuwirken hat

---

[1]) Fliegende Blätter 1889, Nr. 6. „Überlassen wir das dem allgemeinen Gesetze des Irdischen; was wahren Wert hat, wird sich erhalten, was wertlos ist, wird nach Jahren vergessen sein."

[2]) Vergl. das Promemoria R. Wagners über die Kirchenmusik in der Dresdener Hofkapelle. (Gesammelte Schriften 1870, II. 337).

[3]) Vgl. meine Rede auf der Generalversammlung in Konstanz, Fliegende Blätter 1887, S. 81 und *Motu proprio* Pius' X. (Absatz II, 4). [4]) Riehl, l. c. S. 340.

zur künstlerischen Erziehung des Volkes"[1]) zu einem Erziehungsfaktor erhoben wissen, in dem Sinne, wie die goldenen Lehren des idealen Atheners und des weisen Stagiriten es fordern.[2]) Auch soll sie ihre Zaubermacht über das Menschenherz ausüben zu seiner idealen Erhebung und sittlichen Besserung, zu jener Katharsis, welche den Griechen als der höchste Zweck der Kunst vorschwebte. Und gerade sie um so mehr, als in ihren Harmonien das reichste und mächtigste Leben des Glaubens und der Liebe pulsiert.

Welche sachlichen Erfolge berichtet die Geschichte auf dem Gebiete der Liturgie?

1. Bei der Beschränktheit der Erkenntnis, der Verkommenheit des Geschmackes, der Verbildung des ästhetischen Urteils, der Neigung zur Sentimentalität, der Nachgiebigkeit gegen Volksbeifall trat im Laufe eines Jahrhunderts eine Legion liturgischer Mißbräuche und Verstöße in der Kirchenmusik zutage, darunter sind solche unglaubliche Monstrositäten, daß man hätte meinen können, die Kirchenmusik habe die Aufgabe, in der Kirche Ulk und Spässe zu machen."[3]) Während die ländliche Kirchenmusik mit solcher unliturgischen Naivität den Gottesdienst „verherrlichte", leistete die sog. elegante Kirchenmusik in den Städten in bezug auf Leichtfertigkeit der musikalischen Formen, auf Kürzung, Verstümmelung, Wiederholung des Textes das *Non-plus-ultra* der Frivolität. So sehr war das Bewußtsein abhanden gekommen, daß der liturgische Text die Hauptsache sei, daß man heitere, leichtfertige Weisen komponierte oder Opernarien, Lieder nahm, unter welche man die liturgischen Worte streckend und dehnend, wiederholend und auslassend je nach Bedarf unterlegte.

Das ist sein erstes großes Verdienst, daß der Cäcilienverein das geschändete Heiligtum von solchen Mißbräuchen zum großen Teile säuberte.

2. Daß es kirchenmusikalische Gesetze gebe, war ganz in Vergessenheit gekommen; der Subjektivismus herrschte nirgends so willkürlich und unbeschränkt, so frech und rücksichtslos, dazu so unvernünftig und kunstlos als in der Kirchenmusik. Es fiel seit einem Jahrhunderte keinem Komponisten ein, zu fragen, ob denn nicht bei der Komposition einer Messe, einer Vesper, einer Litanei der Geist und der Wille der Kirche beachtet werden müßte, und dem Chore war es gleichgültig, was er z. B. als Offertorium sang — warum sollte ein „Vaterunser" nicht als solches bei einem Requiem passen? Das ist nun ein weiteres Verdienst des Reformvereines, daß er als erstes kirchenmusikalisches Gesetz proklamierte: „Nicht was dem Volke, dem Geistlichen, dem Chordirigenten gefällt, ist wahre kirchliche Musik; sondern die erste Frage ist: „Was hat unsere Kirche in kirchenmusikalischer Beziehung vorgeschrieben?"

Und jetzt ist es in der Tat soweit gekommen durch die Reformbewegung, daß man geradezu behaupten kann, es habe nie eine Zeit gegeben, in welcher man die Vorschriften der Kirche über Kirchenmusik gewissenhafter und genauer beobachtet hätte. Und so wird der Cäcilienverein zu einer Schule des Gehorsams gegen kirchliche Gesetze; in diesem Gehorsame wirft die kirchliche Musik die Fesseln des Weltgeistes ab und ist mit dem Schmucke einer überirdischen Schönheit bekleidet, indem sie durch den Gehorsam wie ihrer Idee so auch ihrem Zwecke entspricht und dadurch um so edler und idealer erscheint.[4])

3. Die Umwälzung in der kirchenmusikalischen Welt zeigt sich nirgends deutlicher als in bezug auf den Choralgesang, der geradezu zum Schiboleth des Cäcilianismus geworden ist. Das war in früherer Zeit ein wahrer Horror gegen diese eisenbeschlagenen Lederfolianten auf den riesigen Chorpulten mit jenen sog. Pfundnoten, welche dem modernen Musiker wie antediluvianische Überreste erschienen, wie Ruinen einer zugrunde gegangenen Musikwelt düster ihn anstarrten; und wenn sie ihn gesungen, dann war das ein *canto martellato*, vielfach ein Dehnen, Zerren, Schreien, Stoßen, Poltern, daß es, wie die Karikatur eines Kirchengesanges geklungen! wie das Hin- und Herwälzen eines mit Steinen gefüllten Fasses! Durch die cäcilianische Reformbewegung aber geschah es, daß

[1]) Riehl, a. O. S. 348.

[2]) Vgl. meinen oben erwähnten Aufsatz über die ethische, pädagogische Bedeutung der Musik bei den Griechen, Cäcilienkalender 1880, S. 3—7.

[3]) Beweis dafür fast in jeder Nummer der Wittschen Blätter — auch in der Streitschrift S. 111 z. B. das „Anklopfen bei der deutschen Trauermesse", das „deutsche *Benedictus*", verschiedene Weihnachts- und Marienlieder" etc.

[4]) Vgl. meine Broschüre (1881) „Die heilige Musik" S. 15.

viel Choral gesungen wird, und daß er im ganzen nach dem Gesetze des Rhythmus der Sprache und nach den Regeln des schönen Gesanges auch gut gesungen wird.

Ist das nicht auch ein bedeutendes liturgisches Verdienst des Gründers des Cäcilienvereines?

4. Die Liturgie der katholischen Kirche in der Ordnung des Kirchenjahres ist das Drama des Opfers Christi zum Heile der Menschen; das feierliche dramatische Wort bei der liturgischen Handlung ist der kirchliche Gesang. Dieser ist auch insoferne eine *musica sacra,* eine heilige, dem Dienste Gottes geweihte Musik, als er die Aufgabe hat, durch den vollständigen Text, durch die ernste, würdige Wiedergabe desselben in den verschiedenen Formen der Tonkunst die Gläubigen in das Verständnis der Liturgie einzuführen. Deswegen gehört es auch zu den Verdiensten des Vereines, durch eine kirchliche Musik, wie sie sein soll, dem Geheimnisse der katholischen Liturgie Geist und Herz von Tausenden nicht bloß der Singenden, sondern auch der Hörenden zu öffnen.

Gerade dieses Verdienst ist aber um so mehr zu schätzen, als es eine bekannte Tatsache ist, daß das Verständnis der Liturgie in ihrer ewigen Wahrheit, in ihrer überirdischen Schönheit, in ihrem geheimnisvollen Leben des Glaubens und der Liebe, in



Regensburger Domchor 1913

ihrem heilsamen Einflusse auf das geistige und sittliche Leben des Christen vielfach abhanden gekommen ist.

5. Wahrheit muß in einem Kunstwerke sein; Wahrheit muß aber vor allem ein kirchenmusikalisches Kunstwerk sein, das Gebet ist. (Joh. 4, 25.) Das ist nun ein entschiedenes Verdienst des Cäcilienvereines, diese Wahrheit mit allem Nachdrucke zu betonen! Text und Musik müssen sich entsprechen, der Text aber ist das liturgische Gebetswort der Kirche. Und solche Musik predigt auch Wahrheit und Ernst; eine andere nimmt den Worten die Wahrheit und treibt im tändelnden Formenspiel nur Heuchelei und Scheingebet.

6. Das ist ferner ein Verdienst des Cäcilienvereines, daß der Kirchengesang im Geiste fordert und fördert — im Geiste des Gebetes, des Textes, der Kirche — „der Geist ist es, der lebendig macht". (Joh. VI, 64.) Darin liegt das Geheimnis der Reform, daß sie im Prinzipe eine wesentlich religiöse ist, und das ist es, was Geist und Herz der Zuhörer überwältigt, die Macht des erbauenden und erhebenden Geistes, der aus den Melodien und Harmonien heraustönt.

7. Es ist um unsere Liturgie in ihrem priesterlichen Charakter etwas Erhabenes und Großartiges, etwas Erhebendes und Majestätisches. In dieser imponierenden Weihe und Würde soll sie der Stolz und die Liebe des Gläubigen und darf nicht der Spott des

Andersgläubigen sein. Dazu muß aber wesentlich der Kirchengesang beitragen. Ja, um so mehr nehmen die geheimnisvollen Zeremonien, die sinnreichen Handlungen, die tiefsinnigen Gebete Geist und Herz des Gläubigen gefangen und ziehen sie in den Zauberbann der Ehrfurcht und Anbetung, je mehr die katholische Kirchenmusik diesem imponierenden Ernste, dieser Majestät des Gottesdramas, der Heiligkeit der Opferhandlung im Presbyterium entspricht. Der Ungläubige mag leugnen, aber er kann nicht spotten!

Dazu aber, daß die Liturgie, wenn auch mit den einfachsten und bescheidensten Mitteln, doch in erhebender, weihevoller Weise gefeiert, daß das Heiligste, was der katholische Christ hat, nicht durch gotteslästerliche Musik geschändet, daß vielmehr *Sancta sancte* das Heilige auch heilig behandelt werde — dazu hat Dr. Witt seinen Verein gegründet, dazu verpflichten sich die Tausenden von Mitgliedern dieses Vereines, dafür haben sich zwei Dezennien Hunderttausende begeistert und entflammt, dafür haben sie ihr bestes Wissen und Können eingesetzt.

Wenn ich nun die sachlichen Erfolge, von welchen die Geschichte als Tatsachen berichtet, die Erfolge auf dem Gebiete der Kunst und Liturgie überschaue, wenn ich den Einfluß der cäcilianischen Reformbewegung auf die Entwicklung und das Fortschreiten der kirchlichen Tonkunst, auf das kirchlich-religiöse und das liturgische Leben mir vergegenwärtige, wenn ich endlich erwäge, daß, wenn auch Dr. Witt unter der Erde ruht, sein Verein *monumentum aere perennius,* wie ein Denkmal dauernder als Erz, fortbestehen werde, solange er auf der festen Grundlage der kirchlichen Approbation und Organisation ruht, solange es katholische Christen geben wird, welchen die Ideale der Kunst und die Gesetze der Liturgie heilig sind — habe ich dann nicht recht zu behaupten, unsterblich müsse der Name Dr. Franz Witt in der Geschichte der Kirche und der Kunst fortleben?

In memoriam F. X. Witt

„Kurz ist das Leben; lang glüh'n nur der Künste Funken."
Ob durch fünf Lustra Witts, des Tonreformers, Reste
Im stillen Grabe ruh'n; was einst er schuf — das Beste
Im alten wie im neuen Geist — wird ewig prunken.

Ihm hat von oben Sankt Cäcilia zugewunken,
Dass in die heilige Musik, die fast verweste,
Er statt des Thyrsos wiederbrächt zu würd'gem Feste
Den Kreuzesstab, in Andachtsmelodien versunken.

So ward Vorläufer er des „Feuerbrands", des Vaters,
Der will, dass ungetrübt der Kirche Urkunst strahle;
So bleibt im Nimbus er des Liturgie-Beraters. —

Wohlan, an seinem Sarge schwör'n wir, wie beim Grale,
Getreu zu führen fort das Wittsche Werkvermächtnis,
Als Jünger weihend uns des Meisters Witt Gedächtnis!

Regensburg **Prälat Dr. Schenz**

Vierzehn Original-Briefe Liszts an Witt

(Nachdruck verboten)

Ew. Hochwohlgeboren,

Bitte ich die Verspätung dieser Zeilen freundlich entschuldigen zu wollen. Seit meinem Hiersein behindern mich fortwährend locale Abhaltungen und auswärtige Besuche, Correspondenz-Pflichten zu erfüllen. —

Mit aufrichtigem Dank erwiedere ich ihr gütiges Schreiben, sowie die Sendung ihres sehr geschätzten Blattes, und der *Litaniae Lauretanae,* — ein vorzügliches Werk, worin sich der kirchliche Charakter und der musikalische Wohlklang vereinigen. Die Widmung dieser Litanei ist für mich besonders beehrend.

Durch meinen verstorbenen Freund, Prof. Dehn (Verfasser der Biographie und Herausgeber der Buß-Psalmen von Orlandus Lassus) wurde mir der Titel des *„Opus musicum magnum"* bekannt. Dasselbe zu lesen und eingehend zu würdigen wird mich höchlich interessiren. Für Musiker, die sich dem Studium der geistlichen Composition ergeben, sind Palestrina und Lassus zwei Kirchenväter, — gleichsam Ambrosius und Augustinus.

Ob es mir gestattet sein dürfte das *„Opus magnum"* in der Weise zu bevorworten wie es mir Ew. Hochwohlgeboren andeuten, kann ich jetzt nicht versichern; doch gedenke ich darüber bald mit Ihnen Rücksprache zu nehmen, — und zwar persönlich. Hoffentlich bietet mir meine Wiener Reise (Anfangs April) Gelegenheit Sie in Regensburg zu besuchen.

Weimar, 10. Februar 69.

Hochachtungsvoll ergebenst
F. Liszt

P. S. Die Hinzufügung der Vortrags-Bezeichnungen (*p. f.* < etc.) im Manuscript der *Litaniae lauretanae* scheint mir zweckmässig.

Hochwürdiger Herr und Freund,

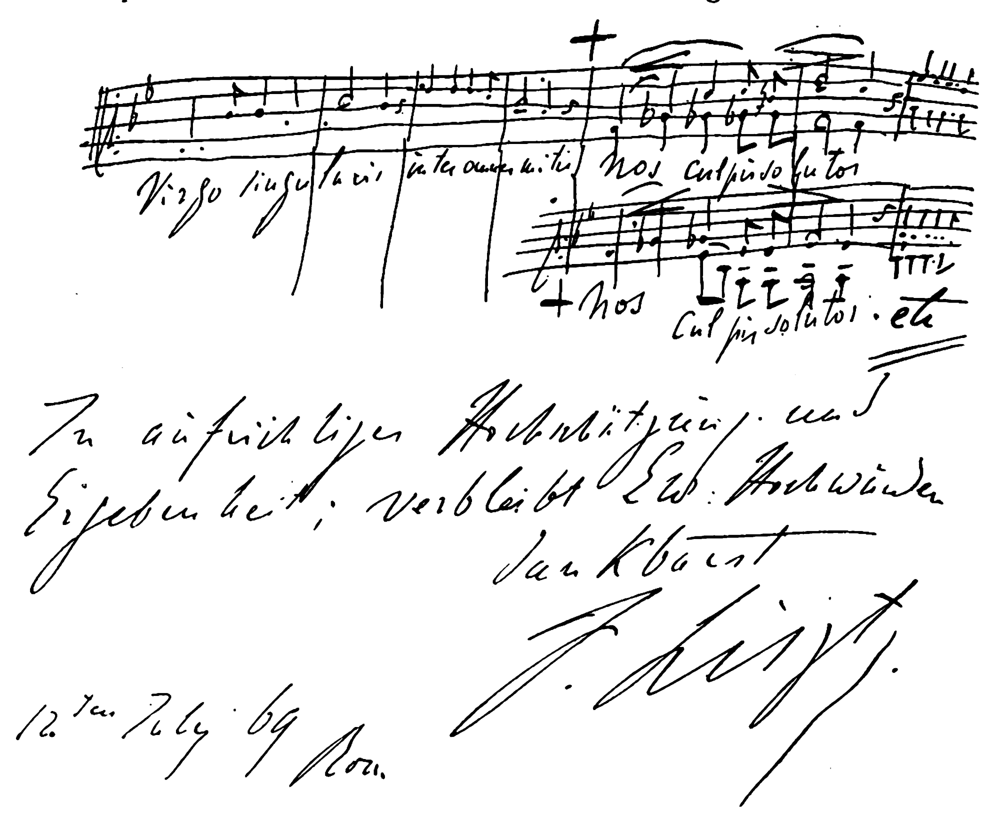
Ihnen wirkliche Beweise meiner Dankbarkeit darzubringen ist für mich pflichtgemäss; ebenso ihre hochverdienstlichen Bestrebungen in Bezug der Kirchen Musik zu befördern.

Von dem Cäcilien Verein erwarte ich viel Gültigeres als sich anderwärts erreichen liess. „Kämpfe und Hindernisse" sind eben dafür da, bestanden und überwunden zu werden. *„haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra."* —

Mit Herrn Haberl besprachen wir den hiesigen Gang der Sache, welcher gänzlich eingeleitet ist. Haberl gibt Ihnen darüber fortgesetzt ausführliche Nachricht, und hoffentlich erfolgt nun bald die entscheidende Genehmigung Seiner Heiligkeit. Erst nachher darf das Münchner Gesuch stattfinden; sonst verfielen wir der Rüge Friedrichs des Grossen an Kaiser Joseph: „den zweiten Schritt vor den ersten zu wagen" . . .

Ob meine Fürsprache in München sich wirksam erweist, bleibe dahingestellt. Die Ehre von S. Majestät persönlich gekannt zu sein, ist mir bis jetzt nicht zu Theil geworden; dennoch bin ich ganz bereitwillig ihren Wunsch zu erfüllen und die Zuneigung des Königs für den Caecilien Verein *„in modo et tempore opportuno"* zu erbitten,

Der Versammlung am 5ten August bedaure ich nicht beiwohnen zu können; ihr Program ist reichhaltig, bedeutsam, zutreffend; obendrein überrascht auch angenehmst darin die Aufnahme des kleinen *„Ave maris stella"*. Erlauben Sie mir Ihnen diese prosodische Variante bescheidenst vorzuschlagen:


Virgo singularis inter omnes mitis nos culpis solutos
+ nos culpis solutos etc

In aufrichtiger Hochachtung und Ergebenheit, verbleibt Ew. Hochwürden dankbarst

F. Liszt

12ten July 69 Rom.

Hat Ihnen der pariser Verleger, E. Repos, mein männerstimmiges Requiem zugesandt? Von Kahnt (Leipzig) erhalten Sie nächstens ein paar neuere kirchliche Compositionen.

Hochwürdiger Herr und Freund,

Meine Unterlassungs Sünde im *„Tantum ergo"* ist kaum zu entschuldigen. Anbei die Ausbesserung nebst der männerstimmigen Version desselben Stückes; sollte ich dabei wieder etwas vergessen haben, so bitte ich um abermalige Zurechtweisung, und hauptsächlich um *„indulgentiam, absolutionem et remissionem"*.

In Betreff des *O salutaris,* dachte ich mir dasselbe nur von Knaben oder Mädchen gesungen. Befinden Sie aber dass Männerstimmen dazu passten, überlasse ich ihrer Güte diese Bearbeitung übernehmen zu wollen. Vielleicht dürfte dann der Orgel-part etwas voller gesetzt werden. —

Bis Ende Juni verbleibe ich hier, und gedenke Mitte Juli in Rom zu sein. Wo möglich komme ich zur General Versammlung des Cäcilien Vereins, weil es mir erwünscht wäre meine wahrhaftige Theilnahme an ihren so verdienstvollen und gedeihlichen Bestrebungen, in Sachen der Kirchen Musik, persönlich zu bezeugen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung verbleibt Ihnen stets,

getreu ergebenst
F. Liszt

Weimar 20ten Mai 71.

Noch besten Dank für ihre sehr lehrreiche und vortrefflich gefasste Brochüre „Über das Dirigiren kath: Kirch: Mus:“

Hochwürdiger Herr, und sehr verehrter Freund,

Unterthänigsten Dank bitte ich Sie, Seiner bischöflichen Gnaden zu Füssen zu legen. Hoffentlich wird es mir gestattet sein der äußerst gütigen Einladung Folge zu leisten, ohne unbescheiden zu erscheinen.

Das Programm der Aufführungen am 3ten — 6ten September ist von seltenem Gewicht und Interesse. Insbesondere freut sich auf mehrere ihrer Werke,

Ihr

hochachtungsvoll
ergebenster
F. Liszt

20ten August 71. Weimar

Meine Ankunft in Eichstätt am 2ten September werde ich mir noch erlauben Ihnen per Telegramm zu melden.

Hochverehrter Freund,

In soweit ich es vermochte, habe ich in Wien, ohne Zögerung, die Cäcilien Verein's Angelegenheit besorgt. Dieselbe fällt nicht in das Ressort des Ministeriums des Äussern; indessen, ihrem Wunsch zufolge, erlaubte ich mir S. Ex. den Grafen Andrassy davon zu unterrichten. Ferner hatte der Herr Minister Unger die Güte mir zu versprechen Ihr Gesuch bei Seinen Minister-Collegen besonders zu empfehlen. Nun liegt es Ihnen ob, Verehrter Freund, vorzurücken; und falls noch eine Nachhülfe nöthig wäre, so bitte ich Sie in meinen Nahmen an Herrn Minister Unger (welcher ein ernstliches Interesse für Musik hegt) offenherzig zu schreiben. Auch mein sehr zuverlässiger und sachkundiger Cousin Ed. von Liszt (Hofrath und Ober Staats-Anwalt) wird Ihnen gerne seine Bereitwilligkeit den Cäcilien Verein nützlich zu sein bezeugen, und Sie können auf Ihn, als Beirath oder Vermittler, stets mit Sicherheit rechnen.

Darf ich Sie bitten mir Ihre „fliegende Blätter für K. M.“ und *„Musica sacra“* regelmässig — vom 1ten Januar 72 angefangen, bis Ostern — nach Pest zu adressiren, und später nach Weimar?

Baron Augusz sagte mir vorgestern dass bis jetzt nur das Verzeichnis der verlangten *„Musica divina“* etc. angekommen ist, aber keine Partituren noch Stimmen. Sobald wir letztere erhalten, soll deren Studium, vom Ofner Kirchen Gesangverein, eifrig betrieben werden.

Besten Dank für Ihre Bemühungen angelegentlich der Beethoven-Cantate.

Nach der Aufführung sind Sie wohl so freundlich Nachricht zu erteilen

Ihrem

hochachtungsvoll und dankbar ergebenen
F. Liszt

17ten Januar 72. Pest.

An Herrn Pustet und den R. P. Mohr bitte ich Sie meine freundlichsten Empfehlungen zu übermitteln. Nächstens hoffe ich eine Viertelstund abzugewinnen um den liebenswürdigen Neujahrs Brief des P. Mohr zu beantworten. Einstweilen sagen Sie Ihm, dass die „beanstandete Dissonanz“:



meinem Ohr sehr wohlgefällig klingt, und ich den Gebrauch solcher „Wechselnoten“ zugleich als angenehm und legitim erachte.“

P. P. Erlaube mir beizufügen daß auch mir die Stelle gefällt. Nur wünsche ich *E* (statt *D*).

Witt

Hochverehrter Freund,

Durch die Zustimmung Wagner's ist die Edition des *Stabat,* nach Wunsch gesichert. Ihre Maßnahmen bezüglich der 1/3 Patronats Schein und den Verlag von Fritzsch halte ich für sehr passend und zweckdienlich.

Besonders erfreut mich ihre freundliche Absicht meinem vortrefflichen alten Freund Augusz, die Improperien zu widmen. Seine jetzige Titulatur lautet einfach: Freiherr Anton von Augusz, Ritter des königlich ungarischen Stephans Orden, und des päbstlichen Christus Orden; — Präsident des Ofener Kirchen Musik Vereins.

Gemäß unserer Regensburger Besprechung bleibt es mir höchst angelegen Sie, Verehrter Freund, für Ofen-Pest (Buda-pest ist jetzt der officielle Nahme der Residenz und Hauptstadt Ungarns) zu gewinnen. Eine günstige Aussicht eröffnet sich hierzu; und ich hoffe Ihnen nächsten Sommer Ausführliches und Angenehmes mitzutheilen.

In Wien kann ich vorläufig nicht weiter dienlich sein als Ihnen zu empfehlen die Beziehungen mit den drei Personen die ich schon bezeichnete — mein Cousin Eduard, Minister Unger, Zellner — zu befestigen. Unter den Coryphäen der Presse sind ihre nächsten Vertreter: Dr. Ambros, Schelle, Graf Laurencin.

Ob Herbeck über die Burg Capelle in anderer weise, außerhalb der Functionen in der Burgcapelle selbst, „verfügen“ könnte, bezweifle ich. Obendrein ist er durch Seine Theater Directions-Geschäfte dermassen in Anspruch genommen, dass Ihm keine Zeit mehr bleibt sich für andere Bestrebungen zu interessiren. Meines Bedünkens würden Sie einen curiosen Bock schiessen (entschuldigen Sie den populären Ausdruck) wenn Sie von Herbeck verlangten, er möchte Sie autorisiren Ihm zu zeigen wie man mit Seinem Personal eine Messe besser dirigirt als es der Herr Hofkapellmeister bis jetzt verstanden hatte.

Näherliegend wäre die Betheiligung der Wiener Sing Akademie (unter der Leitung von Rud: Weinwurm, wenn ich nicht irre) oder der Chor welcher bei den Conzerten der „Gesellschaft der Musik Freunde“ mitwirkt, worüber Ihnen der Herr General Secretär Zellner die beste Auskunft geben wird.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr

herzlich dankbarer
und ergebenster
F. Liszt

Pest 14ten Februar 72.

Ihre *F* dur Messe wird am Sonntag 19ten März zum zweitenmale in Ofen aufgeführt.

In ihrem nächsten Briefe bitte ich ihre genaue Adresse anzugeben.

Hochverehrter Freund,

Der Notiz der „Germania“ ein besonderes Gewicht beizulegen scheint mir überflüssig. Zeitungen sind eben befugt allerlei, Tag für Tag zu veröffentlichen; die Zeit behält das Recht, das Wahre vom Falschen zu sondern.

Ich beharre einfach bei meinem ernstlichen Wunsch, den ich letztens an gehöriger Stelle deutlich aussprach: Franz Witt, zur Förderung und Ehre der Kirchen Musik in Ungarn, zu gewinnen.

Dafür ist notwendig:

1° Dass Sie diesen Wunsch nicht zurückweisen;

2° Dass man in Ungarn, gleichfalls ihrem Charakter als ehrwürdiger Priester, und ihren eminenten Eigenschaften als Musiker, Componist, Dirigent, und *„Dux“* der erbaulichen Kirchen Musik, gebührliche Anerkennung darbietet.

Möge also „Germania“ richtig vorausgesagt haben — in Bezug auf das „Canonicat“, wobei weder von einem „Nachsuchen“ noch von anderem „Verschaffen“ die Rede sein kann, weil gottlob wir beide, gegen alberne oder böswillige Verdächtigungen auf dem festen Boden unseres Gewissens stehen und wirken.

Im Juli gedenke ich Sie, hochverehrter Freund, wieder zu besuchen und Ihnen die ungarische Sachlage zu verdeutlichen —

hochachtungsvoll und getreu ergebenst
F. Liszt

1ten Mai, 73 Weimar.

Hochverehrter Freund,

Ihre Zeilen versprechen mir eine grosse Freude. Längst war es mein Wunsch Sie hier wieder zu sehen, und obschon ich das Unwohlsein welches ihre Reise veranlasst bedauern muß, hoffe ich dass nächstens sich alles zum Besten wenden wird. Bitte also recht bald zu kommen und möglichst lange zu bleiben; das Übrige wird sich in befriedigender Weise einfinden, und dafür zu sorgen ist mir äusserst angenehm.

An Cardinal Hohenlohe schreibe ich mit derselben Post ihre freundschaftliche Intention mir in der Villa d'Este Gesellschaft zu leisten. Ein so werther Gast wird gewiss Seiner Eminenz besonders willkommen sein.

Mit aufrichtiger Hochschätzung und herzlicher Ergebenheit erwartet Ew Hochwürden,

Ihr getreuer
F. Liszt

7ten September 74. (Villa d'Este-Tivoli)

Ihre Ankunft in Rom bitte ich mir ein paar Tage früher melden zu wollen, weil ich Sie gerne dort abholen möchte. Hoffentlich verzögern Sie nicht lange, und geniessen wir zusammen die schönen Herbsttage.

Hochgeehrter Freund,

Lebhaft bedaure ich dass unser hiesiges Zusammentreffen behindert ward.

Bitte mich zu benachrichtigen in welchem Kloster „Ober Oesterreichs“ Sie nächstens zu verweilen gedenken.

Warum nicht in dem ehrwürdig alt historischen Kloster Martinsberg des Ungarlandes? Dort befindet sich eine reichhaltige Bibliothek, wo noch manches Werthvolle für Kirchen-Musik vorhanden. Der Abt ist mir wohlgesinnt. —

Ehrerbietigst ladet Sie zu einem Besuche in Pest (vom 10ten Februar bis Ostern)

Ihr ergebenster
F. Liszt

20ten Januar 75. Villa d'Este.

P. S. Einliegend ein 2tes Schreiben von Amelli. Ich habe nicht die Ehre Ihn persönlich zu kennen, und meldete ihm heute das fernerhin seine Briefe an meinen hochverehrten Freund F. Witt, schneller an adresse von F. Pustet zukommen würden. —

Ihre berliner Andeutung beantworte ich mündlich in Pest oder Regensburg.

Hochverehrter Freund,

Übermorgen früh werde ich in München eintreffen, und verweile dort bis nächsten Dienstag, Hôtel Marienbad. Gewähren Sie mir die Freude ihres Besuches; ich habe Ihnen mehreres mitzutheilen was sich weit besser mündlich als schriftlich sagen lässt. Hoffentlich können Sie diesmal ein paar Tage in München zubringen mit Ihrem

hochachtungsvoll und dankbar ergebensten
F. Liszt

Mittwoch 7ten April 75. Wien.

Hochverehrter Freund,

Über der Betrübniss ihrer Krankheit, leuchtet unser Wirken, vereint, in Budapest.

Es soll den Herrn lobpreisen!

Herzlichsten Dank für ihre Antwort an Minister Trefort.

Im Spät Sommer — August oder September — besucht Sie in Schatzhofen

hochachtungsvoll und dankbar ergebenst
F. Liszt

4ten Mai 75 — Schloss Loo —

Nächste Woche, in Weimar zurück.

Hochverehrter Freund,

Wann erlauben Sie mir Sie zu besuchen? Soll ich nach Schatzhofen kommen oder treffen wir uns vielleicht wieder in Regensburg? Wären Sie nicht geneigt einen kleinen Ausflug nach Bayreuth zu machen?

Die Orchester Proben Wagner's wundervollen „Ring des Nibelungen“ haben Vorgestern mit vollsten Enthusiasmus begonnen und werden fortgesetzt 2mal täglich, bis zum 15ten August. Ich möchte keine derselben versäumen, weil das Werk und die ganze Sache von allerhöchsten Kunst Interesse ist. Genehmigen Sie also, Hochverehrter Freund, dass ich Sie dazu besonders einlade, und ihre Reisespesen mit den einliegenden hundert Mark besorge.

Verehrungsvoll und dankbar ergebenst
F. Liszt

Bayreuth, 3ten August 75.

Am 17ten August muss ich wieder in Weimar eintreffen. Gegen Mitte September kehre ich nach der Villa d'Este zurück; ein paar Tage früher werde ich S. E. dem Cardinal Hohenlohe in Schillingsfürst, aufwarten.

Hochverehrter Freund,

Mit der Angelegenheit der hiesigen Musik Akademie möchte ich Sie heute nicht langweilen: Doch wünschen und hoffen Wir inständig dass Sie ihre entscheidende, und fruchtreich frommende Wirksamkeit in Sachen der Kirchen Musik, dem Ungar-Lande angedeihen lassen, und die Stelle welche Ihnen S. Excell: der Herr Minister Trèfort dargeboten hat, bald einnehmen.

In aufrichtiger Hochverehrung stets dankbar ergebenst

7ten März, 77 — Budapest. F. Liszt

Hochverehrter Freund,

Von beifolgenden Brief bitte ich Sie jedweden beliebigen Gebrauch zu machen. Gerne hätte ich noch mehrere hinzugefügt, aber ich befürchte dann zu weit auszuholen ... Falls Sie es angemessen befinden dass er veröffentlicht wird, wollen Sie so freundlich sein eine Abschrift davon an Kahnt (für die neue Zeitschrift) zu senden, und gleichzeitig ihren Aufsatz über das Oberammergauer Passions Spiel, den ich in Eichstätt nicht erhalten habe — folglich nicht nach Leipzig expediren konnte. Morgen werde ich Kahnt avisiren meine schlichten Danksagungs Zeilen an den Präsidenten des Cäcilien Vereins, und den Ober Ammergauer Aufsatz in der neuen Zeitschrift abzudrucken, sobald er beide von Ihnen bekommt.

Nebenhin erlauben Sie mir die bereits in Eichstätt angeregte Ausarbeitung und Veröffentlichung eines ausgewählten Kirchen-Musik Catalogs angelegentlich zu empfehlen. Die vorzüglicheren alten Werke der *Musica divina,* (Messen, Graduale, Offertorien und Vespern etc.) sollten darin, obenan nach dem Kirchen-Jahr eingetheilt, verzeichnet sein; nachfolgend, die neueren Werke (ohne instrumental Begleitung) um der Lehre zu gehorchen die da heißt: *„omnis scriba dictur in regno coelorum similis est homini patri familias, qui profert de thesauro suo nova et vetera."* —

Ein solcher Catalog wäre ein heilsamer Leitfaden für die wohlgesinnten Kirchen-Chor Dirigenten, und dürfte sich auch von nützlicher Einwirkung auf die Gesangvereine im Allgemeinen erweisen.

Meines Bedünkens ist die Angabe in Noten der paar ersten Takte jedes Werkes zwekdienlich; entscheiden Sie darüber; jedenfalls aber möchte ich rathen den Catalog in zwei Auflagen zu publiziren: zuerst in mehreren Nummern ihrer *„Musica sacra"* oder „Flieg. Blätter"; später, als Broschüre — und „Cäcilien Vereinsgabe". —

Entschuldigen Sie bestens, hochverehrter Freund, meine fast zudringliche Einmischung in Sachen die Sie am Besten verstehen und ausüben, — und genehmigen Sie die Versicherung meiner hochachtungsvollen Ergebenheit

F. Liszt

Rom 19ten Sept:
(Santa Francesca romana Campo vaccino)

Bis zum 22 October verbleibe ich hier. Von 1ten November an ist meine Adresse: Pest, Palatin Gasse.



Immortellen auf Witts Grab



1. St. Berchmansfest

In einem Knabenkonvikt der Jesuiten ging's von Mund zu Mund: „Der Gustel darf *O Domine* singen!" Das Eingangssolo des Offertoriums vom Feste des heiligen Johannes Berchman *„O Domine, quia ego servus tuus et filius ancillae tuae"* — so mild und schlicht und doch so ergreifend andächtig vertont, wie es eben nur ein Großer, ein Witt gekonnt. Wir, Sänger und Zuhörer, berauschten uns an diesen edlen, innigen Weisen des Offertoriums —, für uns ein Heiligtum wie für den Wagnerverehrer „Parsifal". Der Gustel hatte nun eine gar herrliche Altstimme, doch zu diesem „Gral" war ihm bisher freulich jedes Jahr der Zutritt verwehrt worden, einmal wegen der zu tiefen Note in der „Hausordnung", das andere Mal wegen der einem rassigen Musiker verhaßten Mathematik. Endlich heuer! Bildete schon in der Probestunde das Sängervolk vom Bartflaum zupfenden Bassisten bis zum winzigsten Sopranspitznäschen eine unerbittliche Jury, so konnte Gustel aus der andachtsvollen Stille in dem dichtgefüllten Kirchlein eine auf ihn abzielende Aufmerksamkeit lesen. Die *Missa primi toni* von Mitterer nahmen wir trotz mancher Schönheiten nur so mit, weil uns feststand, der Regenschori wolle bei uns aufmerksame Betonung erzwingen bei den vielen obstinat taktwidrigen Akzenten. Die Glocke erklingt zum Offertorium, das Orgelspiel ruht auf *D*-moll — wie demütig niedergleitend fleht die Solostimme *„O Domine"* — dann ein plötzliches unwilliges Aufzucken des ganzen Auditoriums! Was sang er?! *„quia ergo servus tuus"!!* Und wieder bei der Repetitio das aus allen Himmeln reißende *„ergo"!!* O Gustel, Unglücksmensch! Was half's, daß er das Solo glänzend beendete, dem eintretenden Soloquartett bebte der Zorn auf den Lippen — alle Stimmung dahin! Und nach dem Amte: „Ein Skandal, unerhört, so ein Schubiak, die ganze Festfreude hat er verdorben!" Über den armen Sänger wurde die Klassenkontumaz verhängt, zur Strafe mußte er die ganze Oktav hindurch täglich einmal im Studiensaal das Solo peinlich richtig vortragen, vor der nächsten Beicht wurde er erinnert, das Ärgernis nicht zu vergessen, das er dem ganzen Hause gab, und am Unglückstage selbst bewegte sich eine Sängerdeputation, Flaumbartbaß neben Sopranspitznäschen, zum Regenschori, über Gustel solle für dieses Jahr die Solosperre verhängt werden. Zum Angebinde bei der Christbescherung widmete ein fixiges Dichterlein grollende Strophen „dem Schänder des *O Domine*".

2. Der Sänger des göttlichen Herzens

Am Sonntag vor dem Herz-Jesu-Feste. Der geliebte Exhortator stand vor der Studenten und sprach in flammenden Worten von der Liebe des göttlichen Erlöserherzens ... meine lieben jungen Freunde, auch Ihnen ruft der Heiland zu: *O vos omnes,* ihr alle, die ihr vorübergeht am Wege, *attendite,* gebet acht und sehet, ob ein Schmerz sei gleich meinem Schmerze. O versenken Sie sich mit innigstem Mitleid in das Leidensmeer dieses göttlichen Herzens. Unvergleichlich mächtiger als ich es schildern könnte, wird am Freitag die Heilandsklage in erschütternden Klängen an Ihr Ohr, in Ihr Herz dringen: *O vos omnes!* Mir ist's als hätte der große Witt dem Schlage dieses heiligsten Herzens lauschen dürfen, als er diese Klänge fand." — Und „der Sänger des göttlichen Herzens" enthüllte am hohen Festtage die Geheimnisse göttlicher Liebe und Erbarmung. *„Miserebitur"* (Introitus), *„O vos omnes"* (Graduale), *„Benedic anima mea"* (Offertorium), *„Improperium"* (Communio). Dazu die uns aufs tiefste bewegenden Klänge seiner *Missa tonici Toni.* Uns allen, Sängern und Zuhörern, war, ein Engel vom Himmel könnte uns nicht ergreifender reden von Heilandsliebe, Heilandsleiden — es waren Eindrücke, die fürs ganze Leben bleiben. Und doch kam uns nicht zum Bewußtsein, was wir damals schon erlebten — vom ersten Ton des Introitus bis zum letzten der Communio sprach ein Künstler in derselben herzbewegenden Sprache zu uns —, das heute so heißersehnte kirchenmusikalische „Gesamtkunstwerk".

Linz a. d. Donau — Anton Riegl



Witt-Gedächtnis-Feier in Regensburg, Landshut und Walderbach
vom 29. November bis 2. Dezember 1913

Das ausgehende Jahr 1913 steht für den katholischen Kirchenmusiker in dem Zeichen Dr. Witts. Rüstete sich doch der Allgemeine Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Schweiz, den 25. Todestag seines Gründers und ersten Generalpräses in pietätvoller Weise zu begehen, um zu zeigen, daß das mächtige Werk des Reorganisators der katholischen Kirchenmusik nicht untergegangen ist, sondern in allen Ländern Wurzel geschlagen hat, und daß viele Tausende von Mitgliedern sich unter die Fahne der heiligen Cäcilia scharen. Namentlich war es eine Ehrensache für die Diözese Regensburg, wo um die Mitte des vorigen Jahrhunderts unter einem Proske, Mettenleiter, Schrems die Reform angebahnt und dann von Witt in die Lande hinausgetragen wurde, diesen 25. Todestag würdig zu begehen. Deswegen fand die Gedächtnisfeier, zu welcher der Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins persönlich erschien, an drei Orten: Walderbach, dem Geburtsorte, Regensburg, dem langjährigen Wirkungsorte Witts (als Lehrer des Gregorianischen Chorals, der Katechetik und Homiletik im Priesterseminar, als Präses und Prediger der Marianischen Kongregation und als Chordirektor und Seminarinspektor von St. Emmeram), und Landshut, dem Sterbeorte, nach folgendem Programm statt:

I. In Regensburg:

Samstag, den 29. November $^1/_2$5 Uhr nachmittags in St. Emmeram: Litanei in *A*-dur, 4st. mit Orgel von Witt.

Sonntag, den 30. November, 9 Uhr vormittags Hochamt im Dom: *Asperges,* 5st. von Witt (aus Op. 15 III). *Missa in hon. S. Raphaelis Archangeli* (Op. 33), 5st. von Witt. Offertorium: *„Ad te levavi"* (Op. 15, I), 4st. von Witt; nachmittags 2 Uhr in der Marianischen Kongregation in der Dominikanerkirche (gesungen von dem Chor von St. Emmeram, dem Domchor und der Kirchenmusikschule): *Veni Creator,* 5st. von Witt. Festpredigt des Kongregationspräses Prälaten Mehler mit dem Gedenken Witts. Lauretanische Litanei in *H*-moll, 5st. von Witt. *Pange lingua,* 5st. von Witt. Marienlied „Barmherzigkeit sucht ich Maria bei dir", 4st. von Witt.

II. In Landshut:

Montag, den 1. Dezember (im Kloster der Zisterzienserinnen in Seligenthal) 7$^1/_4$ Uhr früh Schulmesse mit Liedern aus dem Diözesangesangbuch. — 9 Uhr Hochamt *(Festum S. Andreae Apostoli):* Introitus choraliter *(Editio Vaticana)* c. o. *Kyrie* und *Gloria* aus *Missa secundi Toni,* 3 v. s. o. von Witt. Graduale choraliter s. o. *Credo* choraliter c. o. Offertorium choraliter c. o.; Motette: *O Deus ego amo te* von Witt. *Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* aus der Konzilsmesse, 4st. mit Orgelbegleitung von Witt. Communio choraliter c. o. — Nach dem Hochamt: 1. *Assumpta est,* Offertorium für das Fest Mariä Himmelfahrt, 4 v. s. o. von Koenen. 2. *Kyrie* aus *Missa in hon. St. Angelae Mericiae,* 3 v. c. o. von Haller. 3. *Veni Sancte Spiritus,* 4 v. s. o. von Ahle. 4. „Streck' aus die reiche, milde Hand", 4 v. c. o. von Mitterer. 5. Graduale vom ersten Sonntag im Advent, choraliter. 6. *O salutaris hostia,* 4 v. s. o. von Goller. 7. *Fasciculus myrrhae,* Offertorium auf das Fest des heiligen Bernardus, 4 v. c. o. von Auer. 8. „O seligste Jungfrau", Sopransolo und 4st. Chor mit Orgelbegleitung von Greith. 9. *„Domine non sum dignus",* 4 v. s. o. von Haller. 10. *O pulchritudo,* 4 v. c. o. von Piel. 11. *Anima Christi,* 3 v. c. o. von Griesbacher. 12. „Gelobt sei Jesus Christus", 3st. mit Orgelbegleitung von Witt. — Nachmittags 3 Uhr Besuch des Wohn- und Sterbehauses Dr. Witts in der Marienstraße: Schmückung der an dem Hause angebrachten Gedenktafel. Gedenkrede des Oberbürgermeisters Kgl. Hofrat Marschall, sodann Besuch des Sterbezimmers. — 3$^1/_2$ Uhr Feier im Friedhof (in der neuen Aussegnungshalle): 1. „Gott ist mein Lied", ausgeführt von der Kapelle des 16. Inf.-Regts. 2. „Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig" für gemischten Chor, aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn, ausgeführt von der Landshuter Liedertafel und dem Damengesangverein. Gang zum Grabe unter den Klängen des Trauermarsches von Beethoven. Feier am Grabe: Gedächtnisrede des Generalpräses, Professor Dr. Müller-Paderborn unter Niederlegung eines Kranzes; Chor: „Hör uns, Herr der Welt!", gesungen von der Liedertafel. — 5 Uhr nachmittags Konzert im Musiksaal des Erziehungsinstitutes Seligenthal: 1. *Larghetto,* Op. 99 Nr. 1 für Violinchor und Orgel von A. Wiltberger. 2. Festgedicht: „Dem Andenken Witts", von P. Bonifaz Rauch. 3. „O Gott, von Herzen lieb ich dich", Lied mit Orgelbegleitung von Witt. 4. Elegie, für Violine mit Klavierbegleitung von F. Krauß. 5. „Kreuzwegstationen", 2st. mit Harmoniumbegleitung von Witt. 6. *Nocturne,* für Klavier zu vier Händen von Field. 7. Festrede von Domkapitular Dr. Ahle-Augsburg. 8. *Pergolese,* Kantate für Altsolo und 4st. Frauenchor mit Klavierbegleitung von Witt.

Dienstag, den 2. Dezember, $^1/_2$8 Uhr früh in der Cäcilienkirche in Regensburg: Requiem, 4st. von Witt Op. 35 (gesungen vom Domchor und der Kirchenmusikschule).



III. In Walderbach:

Dienstag, den 2. Dezember, 11 Uhr vormittags: Requiem für 4st. Männerchor von Zoller. Hierauf Festchor von Thielen. Enthüllung und Übergabe der Gedenktafel am Geburtshaus Witts (Schulhaus) mit Gedächtnisrede des Direktors der Kirchenmusikschule Regensburg, Dr. Weinmann. „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", 4st. von Beethoven. Besuch des Geburtszimmers Witts.

Der ganzen Feier war der Nimbus der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit gegen den toten Meister aufgeprägt; das zeigte sich sowohl bei den rein kirchlichen Veranstaltungen in Regensburg, wie bei der vornehmen Festlichkeit in Landshut und dem intimen herzlichen Gedenken in Walderbach. Regensburg hatte ein ziemlich umfangreiches Programm von Kirchenkompositionen Witts aufgestellt, aus dem besonders die Raphaels-Messe, die *A*-dur- und *H*-moll-Litanei und das einzig schöne Marienlied hervorleuchteten. Über die Ausführung durch die vereinigten Chöre unter der Direktion des Herrn Domkapellmeisters Engelhart ein Wort des Lobes zu verlieren, hieße Wasser in die Donau tragen. Daß über der kirchlichen Feier in der Marianischen Kongregation eine besondere Stimmung ausgegossen lag, ist leicht erklärlich, wenn man bedenkt, daß hier die Stätte war, wo Witt so oft mit feuriger Beredsamkeit gepredigt, und daß der Chor von St. Emmeram mitwirkte, den der Nachfolger Witts, Herr Seminardirektor F. X. Lindner in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hatte. Diesen Gedanken gab auch der Kongregationspräses, Prälat Mehler, Ausdruck in der Festpredigt, der er das Thema zugrundelegte: Die Kirchenmusik soll sein: 1. *vere catholica*, 2. *sacra*, 3. *pulchra et ornata* mit spezieller Anwendung auf Witt und die Kirchenmusik Regensburgs.

Die Festfeier in Landshut vollzog sich in ihrem Hauptteil im gastlichen Kloster der Zisterzienserinnen in Seligenthal. Auch hier war ein reiches Programm, sowohl für die kirchliche wie für die weltliche Feier aufgeboten; die Durchführung desselben verdiente hohes Lob. Man pflegt ja an die Leistungen der Klosterchöre schon an und für sich einen etwas strengeren Maßstab anzulegen, aber ich muß gestehen, meine Erwartungen wurden weit übertroffen, und das nicht nur in bezug auf die mehrstimmigen Gesänge, sondern auch in der Ausführung des gregorianischen Chorals nach der *Editio Vaticana*; überall zeigte sich ein feines ästhetisches Verständnis, das gepaart mit einer edlen, frommen Auffassung vor allem das dynamische und agogische Moment stark herausstellte. Ohne Zweifel sind hier ebenso tüchtige wie begeisterte Lehrerinnen an der Arbeit. Auf einzelne Programmnummern näher einzugehen, ist hier leider nicht möglich. Am höchsten standen wohl — von Kleinigkeiten abgesehen — die vormittägigen Aufführungen in der Kirche, unter denen besonders Witts selten gehörte Konzilsmesse und seine letzte Komposition *„O Deus ego amo te"* interessierten; aus dem Nachmittagskonzerte sei die bekannte Kantate *„Pergolese"* hervorgehoben.

Wie ein Hauch von Wittschem Geiste überkam es die zu Ehren des dahingegangenen Meisters im schönen Musiksaal des Klosters versammelten Verehrer, als ein Freund und Mitarbeiter Witts, H. H. Domkapitular Dr. Ahle aus Augsburg zur Gedächtnisrede das Podium betrat und in seiner herzlichen und sympathischen Art „Erinnerungen an Witt erzählte" — wie er bescheiden sich ausdrückte. Ja, das waren in der Tat kostbare lebenswarme Erinnerungen, die manchen Punkt im Werdegang Witts und der cäcilianischen Bewegung der damaligen Zeit in neues Licht rückten.

Den Menschen Witt brachte der Besuch des Wohn- und Sterbehauses sowie der ernste Gang zum Friedhof seinen Freunden besonders nahe. Herr Oberbürgermeister Hofrat Marschall, der die Idee der Gedenkfeier in Landshut mit Begeisterung aufgenommen hatte und in großzügiger, vornehmer Weise durchzuführen verstand, sprach hier vom Wohn- und Sterbehaus aus in ergreifender Rede. Eine photographische Aufnahme hielt diesen Besuch zur Erinnerung für die Teilnehmer an der Wittfeier fest. War diese Teilnahme wegen der ungünstigen Jahreszeit auch nicht eine besonders große und ausgedehnte, so zeigte sie doch von der Verehrung, welche der große Tote nach 25 Jahren noch in hohem Maße genießt. Unser Bild (S. 275) zeigt einen Teil der Festgäste und Verwandten Witts im Garten des Sterbehauses.

[Oben am Fenster links (vom Beschauer aus) die Schwester Witts (Barmherzige Schwester in Berg am Laim bei München), rechts vom Herrn Oberbürgermeister Marschall die Frau Oberin des Marienhauses, in deren Armen Witt starb. Unten links eine Nichte Witts, Frau Studienrat Lederer mit ihrem Gatten, neben ihr der Neffe Witts, H. H. Expositus Wüstner von Frauensattling, rechts (der sechste Herr von außen gerechnet) ebenfalls ein Neffe, H. H. Pfarrer Joh. Bapt. Wüstner von Paunzhausen.]

Am weitesten aus dem Norden waren zur Feier gekommen H. H. Generalpräses Dr. Müller mit seinem Begleiter H. H. Kaplan Fischer aus Paderborn und aus dem Süden H. P. Grüner, Kapellmeister aus Stift Lambach (Niederösterreich). Große Freude erweckte auch die starke Vertretung des Priesterseminars der Erzdiözese München-Freising durch H. H. Regens, Subregens und einer Abteilung Alumnen, sowie des dortigen Knabenseminars durch H. H. Inspektor und Musikpräfekt; daß die Regensburger Kirchenmusikschule mit ihrem Lehrerkollegium und einer Anzahl Eleven anwesend war, versteht sich als Akt der Pietät von selbst.

Am Grabe Witts nochmals ein weihevolles Gedenken. Der ernste Gesang in der Aussegnungshalle, ein Chor aus Mendelssohns „Elias", wirkte in seinem feinstilisierten Vortrag ergreifend und war eine

passende Einleitung zur Gedächtnisrede des Generalpräses H. H. Prof. Dr. H. Müller. Durchdrungen von der Größe und Erhabenheit des Augenblicks legte der dritte Nachfolger Witts im Amte als Generalpräses seinen geistvollen Ausführungen die Worte der Heiligen Schrift zugrunde: *„In omnem terram exivit sonus eorum“* unter Anwendung auf Witt und sein Werk, den Cäcilienverein. Mit dem Gelöbnis der Treue und Fortarbeit im Geiste Witts, das der Generalpräses im Namen des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins — unter Niederlegung eines mächtigen Lorbeerkranzes auf das Grab — in dieser feierlichen Stunde erneuerte, schloß die stimmungsvolle Feier.

Ein Requiem am 2. Dezember, $^1/_2$8 Uhr früh, in der Cäcilienkirche in Regensburg eröffnete den 25. Todestag; der Domchor und die Kirchenmusikschule unter Leitung des H. H. Domkapellmeisters Engelhart besorgten wiederum in pietätvoller Weise den Gesang, während der Direktor der Schule als Zelebrant am Altare stand. Eine Anzahl von Verehrern Witts, darunter auch mehrere der Landshuter Festgäste, waren hiezu erschienen und gedachten des Verstorbenen im Gebete. —

Doch die Zeit drängte; sollte doch um 11 Uhr bereits der letzte Teil der Wittfeier in seinem Geburtsort Walderbach im Bayerischen Wald beginnen. Ein Auto brachte uns — H. H. Generalpräses nebst seinem Begleiter, den Neffen Witts und zwei Herren Eleven der Kirchenmusikschule — in fast unheimlich rascher Fahrt an unser Ziel. Schon von weitem leuchtete uns das Schulhaus, die Geburtsstätte Witts, im festlichen Schmucke entgegen, vor demselben die Schuljugend in gespannter Erwartung der Dinge, die da über den sonst stillen Ort kommen sollten. Ein levitiertes Requiem, zelebriert vom Neffen Witts, H. H. Pfarrer von Paunzhausen, eröffnete die Feier. Den Kirchenchor besorgten die Herren Lehrer Walderbachs und der Umgebung. Während man in Landshut von der Teilnahme der Lehrer-Chorregenten nur wenig merkte, muß mit Freuden konstatiert werden, daß in Walderbach die Herren Lehrer sehr regen und warmen Anteil nahmen und durch ihren Gesang sowohl den kirchlichen wie weltlichen Teil verschönten. Auch die hochwürdige Geistlichkeit war — zum Teil aus weiter Ferne — herbeigeströmt, um durch ihre Teilnahme den Landsmann und großen Sohn Walderbachs zu ehren; auch das katholische Volk kam zahlreich zur Kirche — ein erhebender Anblick, der dem Fest den warmen Hauch der Andacht aufdrückte. In geschlossenem Zuge ging es zum Geburtshaus, wo nach einem einleitenden Chor Schreiber dieser Zeilen die Gedächtnisrede sprach und die Enthüllung und Übergabe der Gedenktafel an Walderbach vornahm. Ein Photograph hat den denkwürdigen Augenblick, in dem das Zeichen zum Fallen der Hülle gegeben wurde (vgl. Bild S. 267), festzuhalten gesucht. (Leider ist das Bild nicht scharf genug ausgefallen, zumal auch der Standpunkt des Photographen ein ungünstiger war; immerhin mag es aber eine kleine Erinnerung für Teilnehmer und Interessenten bilden.) Die Gedenktafel selbst ist ein prächtiges Werk aus rötlich schimmerndem Untersberger Marmor gearbeitet, der stilisierte Kranz in zartem Grün leicht gefaßt, die Rosetten vergoldet. Da ich den Lesern der *Musica sacra,* speziell den Gabenspendern, über diese Gedenktafel Rechenschaft schuldig bin, so habe ich dieselbe photographieren lassen (vgl. Bild S. 283); um auch über ihre Entstehung und Förderung näheres berichten zu können, möge die kurze Gedächtnisrede selbst folgen (vgl. S. 300).

Im Namen der Gemeinde dankte und übernahm der Herr Hauptlehrer des Ortes die gestiftete Gedenktafel und versprach sie als ein kostbares Kleinod für Walderbach bewahren zu wollen. In kurzen und markigen Worten ermunterte zum Schlusse noch Herr Generalpräses zur treuen Pflege des Andenkens an Witt, eine Pflege, die sich am besten durch Arbeiten und Wirken in seinem Sinne betätigen könne, durch Religiosität und Sorge für die Zierde des Hauses Gottes durch eine gute Kirchenmusik.

Wie in Landshut ein Besuch des Wohn- und Sterbezimmers, so schloß in Walderbach ein Besuch des Zimmers, wo Witts Wiege gestanden, die Feier würdig ab.

Leider war es den Teilnehmern aus Regensburg nicht vergönnt, sich am Mahle zu beteiligen, das durch musikalische Darbietungen gewürzt, in der dortigen Brauerei — einem 1803 säkularisierten Zisterzienserkloster — die Festgäste vereinte. Unsere Musik bildete das Sausen des Autos, das uns mit dem Generalpräses zu dem Nachmittagsschnellzug wieder nach Regensburg bringen mußte — das Bild einer Gedenkfeier im Zeitalter des Verkehrs.

So haben die Verehrer und Freunde des großen Mannes nach frommer Pilger Art gleichsam eine Wallfahrt gemacht von seiner Wiege bis zum Grabe. Möge diese Wittfeier einen Markstein bilden in der Geschichte des Cäcilienvereins und beitragen zur Neubelebung seiner Ideen.

Regensburg, am 25. Todestag Witts — Karl Weinmann



Zum 25. Todestag Dr. F. X. Witts

Gedächtnisrede zur Enthüllung der Gedenktafel am Schulhause in Walderbach am 2. Dezember 1913

Sehr geehrte Festversammlung!

„Was vergangen, kehrt nicht wieder,
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück."
(Karl Förster in „Erinnerung und Hoffnung", Leipzig 1843.)

Dieses Dichterwort können wir auch auf den Mann anwenden, dessen 25. Todestag wir heute festlich begehen — Dr. F. X. Witt, den Kirchenkomponisten, den Gründer und 1. Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, den Wiederhersteller der katholischen Kirchenmusik. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein ein Bild seines Lebens und Schaffens zu entrollen, sein Lebenswerk hat sich, wie selten eines, in diesen 5 Lustren zu einem mächtigen Baume ausgewachsen, dessen Äste und Zweige alle Länder beschatten. Ob wir eintreten in ein armes Dorfkirchlein, vielleicht droben in den Tiroler- oder Schweizerbergen, oder ob wir unsere Schritte in unsere majestätischen Dome lenken, diese Wunderbauten einer glaubensstarken Zeit, oder ob wir selbst auf leichtbeflügeltem Schiffe das Meer durcheilen und in fremde Lande pilgern, überall tönen in den Gotteshäusern Wittsche Kompositionen an unser Ohr, überall ist sein Name bekannt.

Doch den Ruhm eines tüchtigen Kirchenkomponisten hat Witt mit vielen anderen gemeinsam, er würde ihn nicht zu dem überragenden Manne stempeln, als den ihn die kirchenmusikalische Welt verehrt; nein, seine Verdienste greifen tiefer, er ist der Reorganisator, der Wiederhersteller einer liturgisch-korrekten Kirchenmusik geworden, und darin liegt seine Größe, liegt sein Hauptverdienst.

Um die Wende des 18. Jahrhunderts hatte, wie die anderen Künste, Plastik und Malerei, auch die Kirchenmusik ihr stolzes, königliches Haupt unter das Zepter eines leichten und seichten Zeitgeistes gebeugt und aus der heiligen und frommen Musik der früheren Jahrhunderte war eine leichtfertige, weltliche Musik, war Theatermusik in der Kirche geworden. Keinem geringeren, als dem kunstsinnigen Bayernkönig Ludwig I. gebührt das Verdienst, um die Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst auf eine Wiederherstellung der tiefgesunkenen Kirchenmusik hingewiesen zu haben, und Ett und Aiblinger in München und die unvergeßliche Trias Proske, Mettenleiter und Schrems in Regensburg waren die begeisterten Vorkämpfer der Reform, welche nun von Regensburg ihren Ausgang nehmen sollte. Aber es ging mit der Bewegung nicht vorwärts und nur in der Stadt verspürte man ihren Wellenschlag; auf dem Lande blieb alles beim Alten und niemand war, der für eine Besserung sorgte.

Mitten in diesem kirchenmusikalischen Elend erschien als rettender Engel ein Mann, der, ausgerüstet mit den trefflichsten Eigenschaften des Geistes, die Reform der Kirchenmusik auch auf dem Lande durchführte — Dr. F. X. Witt. Mit scharfem und genialem Blick hatte er erkannt, daß hier nur ein persönliches und kraftvolles Eintreten Früchte bringen und zeitigen konnte.

Geehrte Festgäste! 12 Männer zogen einst aus von Jerusalem, in den Augen der Welt unbedeutende, ungelehrte Fischer; aber getragen von der Kraft ihrer Überzeugung zogen sie aus und eroberten durch Wort und Schrift Städte und Länder, gewannen ebenso Roms stolze Krieger wie Griechenlands Gelehrte und Künstler dem Evangelium. So auch — wenn es erlaubt ist Kleines mit Großem, Bescheidenes mit Weltbewegendem zu vergleichen — Dr. F. X. Witt. Durch Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins für die Länder deutscher Zunge zu Bamberg im Jahre 1868, durch das Inslebenrufen zweier kirchenmusikalischer Zeitschrifen, der Fliegenden Blätter für kathol. Kirchenmusik und der *Musica sacra* schuf er den richtigen Resonnanzboden für sein Reformwerk. Freilich nicht ohne Mühen und Opfer, ohne Gegner und Feinde, die ihn wegen seiner energischen Sprache, die er als Reformator führen mußte, auf das heftigste angriffen; aber Witt, der Mann mit dem Eisenkopf und der Eisenfaust, ließ sich nicht einschüchtern. Und bald schon sah er den Samen, den er gesäet, Blüten und Früchte treiben und seine Arbeiten mit Erfolg gekrönt. Bischöfe und Kardinäle spendeten seinen Bestrebungen hohes Lob und am 16. Dezember 1870 erfolgte durch das päpstliche Approbationsbreve *„Multum ad movendos animos"* die Anerkennung des Allgemeinen Cäcilienvereins von Rom aus und die Bestätigung Dr. Witts zum Generalpräses. Damit war das erste große Ziel erreicht. Das folgende Jahrzehnt brachte eine freudige Entwicklung und allmählich zog wieder eine würdige, liturgisch-korrekte Kirchenmusik ein in den Gotteshäusern in Stadt und Land; und wenn es auch für die Zukunft noch soviel zu tun gab, so sah doch der nimmermüde Apostel und Reformator, als er heute vor 25 Jahren am 2. Dezember 1888 in Landshut sein müdes Haupt zum ewigen Schlummer niederlegte, den Cäcilienverein über die katholische Welt in vielen Tausenden von Mitgliedern ausgebreitet.

Verehrte Bürger und Einwohner von Walderbach! Dieser geniale Mann, dessen Namen heute in aller Kirchenmusiker Munde ist und auf den die *Musica sacra* aller Länder mit Ehrfurcht und Bewunderung als einen der Größten in ihrer Geschichte schaut, ist — der Ihrige, denn hier in Walderbach, in diesem Hause erblickte er am 9. Februar 1834 als Sohn des damaligen Lehrers Johann Bapt. Witt das Licht der Welt.

Geehrte Festversammlung! An einem wundersamen Sommertage des Jahres 1912, an dem die Natur ihre schönsten Reize über das Regental ausgegossen, pilgerten zwei Wanderer nach Walderbach; der eine von ihnen mit der Absicht den Geburtsort des großen Witt kennen zu lernen. Doch wie erstaunte er, daß keine Inschrift, keine noch so kleine Gedenktafel das Haus anzeigte, wo des Reformators Wiege gestanden. Da war mein Entschluß — denn ich war der eine der beiden Wanderer — schnell gefaßt: zum 25jährigen Todestag Witts soll an diesem Hause eine Gedenktafel das Andenken an den großen Sohn Walderbachs festhalten. Das war die Geburtsstunde jenes pietätvollen Gedankens, dessen Verwirklichung, wie ich nachher erfuhr, in Walderbach zwar schon einige Male in Angriff genommen, aber nicht zur Ausführung gekommen war; erst die Gaben von Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, von Freunden und Verehrern, an die ich mich in der von Witt gegründeten *Musica sacra* wandte, ermöglichten die Realisierung des Planes.

Und so stehen wir denn, geehrte Festversammlung, nach einem Requiem für den Verstorbenen in der Kirche, wo er als Knabe so oft auf dem Chore gesungen und am 24. Juni 1856 seine Primiz gefeiert, vor dem feierlichen Augenblick, da in ehrenvoller Gegenwart des dritten Nachfolgers Witts als Generalpräses, H. H. Professor Dr. Müller, Paderborn, und seiner Verwandten, die Hülle fallen soll, auf daß die Gedenktafel selbst mit ihrer Inschrift uns entgegenleuchte:

In diesem Hause wurde am 9. Februar 1834 geboren der Wiederhersteller der Kirchenmusik Dr. F. X. Witt, Gründer und Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins. Er starb am 2. Dezember 1888 zu Landshut. Gewidmet von Freunden und Verehrern. 2. Dez. 1913.

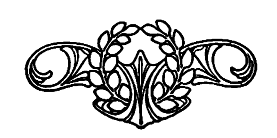
Ich übergebe dieselbe im Namen der Stifter dem Orte Walderbach zum steten Gedenken an seinen großen Sohn.

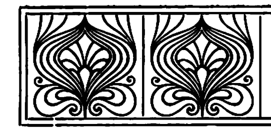
Noch obliegt mir ein Wort des Dankes zu sprechen. Ein Wort des Dankes vor allem an die edlen Spender, welche durch ihre Gaben diese Gedenktafel ermöglichten (wenn man auch manchen Namen, der unbedingt in ihre Reihe gehört hätte, schmerzlich vermißte), ein Wort des Dankes an meinen unermüdlichen Mitarbeiter in der Durchführung des Werkes, H. H. Kooperator Forster und allen jenen Herren von Walderbach, welche ihn tatkräftig unterstützten, ein Wort des herzlichsten Dankes Herrn Kgl. Bauamtmann Prantl in Regensburg, der mit besonderer Liebe in selbstloser Weise seine reiche Kunst und Erfahrung in den Dienst der Sache stellte und die Zeichnung entwarf, welche dann Herr Steinmetzmeister Brandl in Regensburg aus Untersberger Marmor zu einem kleinen Kunstwerk gestaltete, so daß die Gedenktafel nicht nur eine stete Erinnerung, sondern auch eine schöne Zierde für Walderbach sein wird. Nicht geringer Dank gebührt dann den Herren Lehrern, die durch ihren stimmungsvollen Gesang die gottesdienstliche und weltliche Feier so erhebend gestalteten. Sie als die geborenen Kirchenmusiker dürfen mit ganz besonderem Stolze auf Witt schauen; ist er doch als Sohn eines Lehrers aus Ihrem Stande hervorgegangen und hat die Hochachtung vor dem Lehrerstande, besonders da, wo er in inniger Verbindung mit der *Musica sacra* steht, mit seinem Reformwerk auf das engste verknüpft. Allen also, welche zum Gelingen des Festes in irgend einer Weise beigetragen und durch ihr Erscheinen den großen Sohn Walderbachs geehrt haben, herzlichsten und aufrichtigsten Dank.

So sei denn diese Gedenktafel für die kommenden Zeiten und Geschlechter ein Beweis, daß die *Musica sacra* und alle, welche dieser hohen und heiligen Kunst mit freudigem und begeistertem Herzen dienen, schon hier auf Erden unserer Verehrung würdig sind, daß ihnen aber der schönste Lohn dereinst in einer besseren Welt erblühen möge gemäß dem Dichterwort:

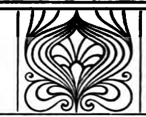
Und sing auf Erden ich nicht mehr,
Laß mich dort einst dein Sänger sein!
Das walte Gott!

(Die übrigen Reden bei der Gedächtnisfeier wird die Redaktion im nächsten Jahrgange nachtragen, sobald sie dieselben von den Rednern erhalten haben wird.)





Besprechungen




Kompositionen für Weihnachten

Stehle, Joh. Gg. Ed. Einlagen für das heilige Weihnachtsfest für 4st. gem. Chor und Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰, Orchesterstimmen 3 ℳ 30 ₰.

Mehrstimmige Vertonungen des *Proprium Missae* kannte schon die klassische Zeit; Dr. Eisenring hat uns sogar in einer eigenen gehaltvollen Studie (Zur Geschichte des mehrstimmigen *Proprium Missae* bis um 1650. Düsseldorf, Schwann) den Werdegang dieser Kompositionen mitgeteilt und — um von den größeren Publikationen, speziell in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" zu schweigen — sei nur an die Kompositionen der Wechselgesänge der Adventsonntage erinnert, welche Prof. Goller für den heutigen Chorgebrauch eben in der Universaledition herausgibt. Daß zwischen diesen klassischen Werken und den gleichen Bestrebungen unserer modernen Komponisten ein großer Unterschied ist, kann z. B. ein Vergleich mit den *Propriums*-Kompositionen Aug. Weirichs (Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn) zeigen. Hieher gehören auch die obigen mehrstimmigen Stücke Stehles zum Hochamt des Weihnachtsfestes. Aufrichtig gestanden, würde ich um keines derselben das Choraloffizium des Tages eintauschen, wenigstens nicht mit dem Introitus mit seiner in Taktfessel gezwängten Choralmelodie und dem Communio mit den billigen, wenn auch effektvollen Akkordsteigerungen, die wir in letzter Zeit wieder vielfach bei unseren Komponisten antreffen. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Kompositionen nicht den Festcharakter an sich tragen, den Weihnachten verlangt — sogar Hirtenstimmung findet sich in dem kanonisch behandelten lieblichen Graduale für Alt- und Baritonsolo mit Chor —, sondern nur, daß wir eben mit dem Namen Stehle den Begriff des Meisterhaften zu verbinden gewohnt sind, namentlich in einem Werke, das einer Universität gewidmet ist. Im übrigen werden die Freunde und Verehrer Stehles — zu denen auch wir uns rechnen — mit Freuden nach der Komposition greifen.

Schöllgen, W., Op. 16a u. b. Zwei Weihnachtslieder: 1. „Dank der Erlösten"; 2. „Ihr Hirten, erwacht". Ausgabe A für 4 und 5st. gem. Chor. Preis 40 ₰ (von 10 Exemplaren ab billiger). Ausgabe B für 3 gleiche Stimmen mit Orgel oder Harmonium. Preis 50 ₰, Stimmen 10 ₰. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Die beiden Gesänge sind so einfach gehalten, daß sie auch den schwächsten Chören keine Schwierigkeiten bereiten.

Dantanello, Jos. Weihnachtslied: „Heilige Nacht auf Engelsschwingen" für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Klavier. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Im $^6/_4$-Takt geschrieben, erfordert der wirkungsvolle Chor einen leichten rhythmischen Fluß, hohe Soprane und einen sicheren Organisten. Im allgemeinen mittelschwer.

Welker, Max, Op. 40. Weihnachten. „Es steigen die Engel wohl auf und ab". Für 4st. gem. Chor. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰.

Ganz leicht, aber nicht ohne Wirkung.

— — Op. 88. Der Weihnachtsengel. Ein kurzes Christfestspiel für die Jugend für 1—2st. Kinderchor mit Klavier oder Harmonium. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Fünf schlichte, melodiöse Gesänge mit verbindendem Text von Adam Rauh.

Wichern-Friedrichs. Alte und neue Weihnachtslieder für Schule und Haus. **Hamburg 26, Agentur des rauhen Hauses.** 1) Klavierausgabe 1 ℳ 80 ₰. 2) Textausgabe à 20 ₰.

Sechzig schöne und wertvolle Weihnachtslieder, welche geeignet sind die leichte und seichte Dutzendware auf diesem Gebiete in den Hintergrund zu drängen. Klavierbegleitung sehr leicht gesetzt.

Stein, Bruno, Op. 57. Stille Nacht für gem. Chor mit Begleitung des Klaviers oder Orchesters. Klavierauszug 3 ℳ, Chorstimmen à 30 ₰, bezw. 45 ₰, Orchesterpartitur 5 ℳ, Orchesterstimmen 5 ℳ.

Ein großangelegter Chor mit Sopransolo, dessen klangschöner Wirkung sich nur mit der Polyphonie vertraute, gute Chöre erfreuen werden. Für Weihnachtskonzerte wärmstens zu empfehlen.

Engelsmann v. Carolsfeld, Weihnachtskantate für Sopransolo, Chor, Cello, Orgel oder Pianoforte. **Leipzig, Leukart.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Ein ungemein zarter Hauch liegt über dieser hochmodernen und doch wieder so einfach natürlichen Stimmungsmusik ausgegossen, bei der ein gemischter Chor immer wieder eingreift und das ewig junge „Stille Nacht, heilige Nacht" dazwischen singt. Ein feinsinniger Dirigent, ein ebensolcher Klavier- beziehungsweise Orgelspieler und eine modulationsfähige Engelsstimme sind zu einem vollen Erfolg unbedingt Erfordernis.

Conze, Joh., Weihnachts-Pastorale für Orgel. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis 1 ℳ.

Das nicht zu schwierige Stück baut sich auf Choralmotiven und „Stille Nacht, heilige Nacht" auf, vermittelt also echte Weihnachtsstimmung.

Podbertsky, Theodor, Op. 206. Der Christkindlbrief. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Partitur 2 *M*, Stimmen à 30 *Pf*.

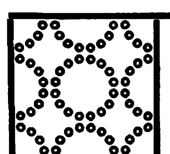
Dieses hübsche, abwechslungsreiche Weihnachtsspiel in einem Aufzuge ist für Frauenchor, Solostimme, Streichquartett ad lib., Klavier, Harmonium und Sprechrollen geschrieben und schlägt musikalisch einen Ton an, der über die üblichen derartigen Stücke weit hinausragt; dabei ist es keineswegs schwierig in der Ausführung.

Correlli-Schering. *Concerto Grosso* Nr. 8 *(fatto per la notte di natale).* Weihnachtsmusik für Streichorchester. **Leipzig, C. F. Kahnt.** Partitur 3 *M*, Stimmen 4 *M* 50 *Pf*.

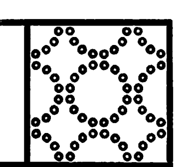
Wie Prof. Riemann hat sich auch sein Kollege Dr. Schering der dankbaren Aufgabe unterzogen, „Perlen alter Kammermusik" der modernen musikalischen Welt zugänglich zu machen. Wenn wir uns nicht täuschen, hat Schering schon früher uns eine Weihnachtssymphonie von Francesco Manfredini geboten und in vorliegender Publikation greift er abermals auf einen berühmten italienischen Meister Arcangelo Corelli (1653—1713) zurück und bietet dessen *Concerto Grosso* Nr. 8 in einer trefflichen Bearbeitung für den praktischen Gebrauch (zwei Soloviolinen, Soloviuloncell, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabaß, dazu Klavier). Wer edle, keusche Musik liebt und zugleich seinen Geschmack an klassischen Meisterwerken bilden will, der greife nach diesem Opus Corellis; wenn er das Pastorale in seiner sanften Linienführung und überraschenden Klangwirkung gespielt, wird er bekennen: „Das ist echte, ungekünstelte Weihnachtsmusik". Sehr empfehlenswert.

Wolfrum, Philipp, Op. 31. Ein Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes. Kommissionsverlag von **Breitkopf und Härtel, Leipzig.** Klavierauszug mit deutschem und englischem Text. Preis 5 *M*.

Es ist ein wahres Labsal bei der Menge musikalisch unbedeutender und nichtssagender Oratorienmusik — ‚Guckkastenmusik' hat sie einmal treffend ein bekannter Kritiker genannt —, einem so tiefangelegten Werk wie Wolfrums „Weihnachtsmysterium" zu begegnen. Schon ein flüchtiger Blick in die Partitur genügt, um zu erkennen, daß hier Schätze lautersten Goldes verborgen liegen, sei es nun in den edel aufgefaßten Solopartien oder in den großangelegten Chören, die mit mächtigem Jubel (wie z. B. „Freu dich, du Christenschar") und wieder in zartesten Weisen (wie „Ein kleines Kind und großer Gott") das große Mysterium der Menschwerdung künden. Ich glaube, gerade darin, daß der Komponist den Weihnachtsgedanken einerseits seelisch so tief erfaßt und anderseits in so gesunder und frischer Realistik geboren hat, liegt der Zauber des Werkes. Wer sich davon überzeugen will, sehe sich einmal die Szene an, wie die Hirten zur Krippe eilen und wie hier der herzige Text und die liebliche Musik ein Krippenbild in Tönen malen, wie wir es bei den italienischen Meistern in den Galerien zu Florenz und Rom gewöhnt sind. Daß dazu eine technisch sichere Hand gehört, das versteht sich von selbst und die besitzt der Komponist Wolfrum — mag man auch nicht in allem mit ihm einig gehen — ohne Zweifel. Darum hat sein Opus bereits im Inland (Berlin, Heidelberg, Leipzig, München, Meiningen [unter Max Reger], Straßburg) wie im Ausland (Genf, London, Wien, Worcester [unter Edward Elgar], Zürich) begeisterte Aufnahme gefunden und auch wir können dasselbe unseren großen, mit den nötigen musikalischen Kräften ausgestatteten Vereinen (am besten wohl nach der Intention des Komponisten mit lebenden Bildern) für die Weihnachtszeit und darüber hinaus auf das wärmste empfehlen.



Abonnements-Einladung auf den 47. Jahrgang der „Musica sacra"



Da vorliegende Dezember-Nummer ausschließlich dem Andenken unseres verstorbenen Dr. F. X. Witt gewidmet sein soll, mußten alle anderen Beiträge — mit Ausnahme der notwendigen Weihnachts-Besprechungen — für den nächsten 47. Jahrgang zurückgestellt werden.

Derselbe soll, getreu seinem bisherigen Programm, „der Förderung der katholischen Kirchenmusik dienen". Auf den Inhalt der vorhergehenden Jahrgänge uns stützend, enthalten wir uns aller Anpreisungen und Versprechungen und bitten unsere Leser recht bald das Abonnement zu erneuern und in Freundes- und Bekanntenkreisen zu fördern. In diesem Sinne wünschen:

Gnadenreiche Weihnachten — Glückseliges Neujahr!

Redaktion und Verlag der „Musica sacra"

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Wo wird die „Musica

A. Deutschland:

Baden: Baden-Baden — Boxberg — Buhl — Donaueschingen — Freiburg — Hardhain — Heidelberg — Karlsruhe — Konstanz — Mannheim — Mingolsheim — Müllheim — Oberwittstadt — Rastatt — Stockach — Todtmoos — Überlingen — Villingen.

Bayern: Aichach — Aitrang — Alsleben — Altötting — Amberg — Ansbach — Aschaffenburg — Attenhausen — Au b. Freising — Au a. Inn — Augsburg — Babenhausen — Bamberg — Bayreuth — Berg a. Laim — Bergzabern — Boos — Burghausen — Buttenwiesen — Cham — Deggendorf — Dillingen — Dinkelsbühl — Ebnath — Eggenfelden — Egglham — Eglfing bei München — Egling — Eichstätt — Engelberg — Erbach-Reiskirchen — Erfenbach — Ering — Erling — Ettal — Fischbach — Flommersheim-Eppstein — Frabertsham — Frankenthal — Freising — Füssen — Gars a. Inn — Gmund (Tegernsee) — Godramstein — Griesbach-Rottal — Großwenkheim — Habach — Hagenbach — Hatzenbühl — Hausen — Hayna — Hördt — Jetzendorf — Igling — Ingolstadt — Kaiserslautern — Kaufbeuren — Kempten — Kinsau — Kirn — Kissingen — Kitzingen — Kößlarn — Kronach — Landau — Landshut — Landstuhl — Lauingen — Lichtenfels — Lindau — Ludwigshafen — Mainburg — Mallersdorf — Markt Oberdorf — Memmingen — Metten — Miltenberg — Mitterfels — Mühldorf a. Inn — München — Münnerstadt — Neßelwang — Neuburg a. D. — Neumarkt — Neunburg v. W. — Neustadt a. D. — Neustadt a. H. — Nördlingen — Nürnberg — Oberbergkirchen — Oettingen — Offendorf b. Riedenburg — Osterhofen — Ottobeuren — Pasing — Passau — Pfaffenhausen — Pfarrkirchen — Pielenhofen — Pilsting — Plattling — Prien — Radersdorf — Regensburg — Bad Reichenhall — Rheinzabern — Scheyern — Schmidmühlen — Schongau — Schrobenhausen — Schweinfurt — Simbach — Spalt — Speyer — Stegaurach — Stephanskirchen — Stötten bei Auerberg — Straubing — Sulzbach — Tegernsee — Tittmoning — Tölz — Traunstein — Türkenfeld — Unsleben — Viechtach — Vilshofen — Volkach — Waldsassen — Waldsee — Wartenberg — Weiden — Weilheim — Westerheim — Wörishofen — Wullenstetten — Würzburg — Zweibrücken.

Braunschweig: Braunschweig (Stadt).

Elsass-Lothringen: Borny — Colmar — Lemberg — Metz — Noisseville — Straßburg.

Hamburg: Bergedorf — Hamburg (Stadt).

Hessen: Darmstadt — Eltville — Mainz.

Hohenzollern: Beuron — Bingen — Hechingen — Ostrach — Sigmaringen — Trochtelfingen.

Preussen: Aachen — Adorf — Ahrweiler — Alfhausen — Allenstein — Alpen — Altenbecken — Altenessen — Altwasser — Amsee — Balve — Banerwitz — Barmen — Bautzen — Bendorf — Benrath — Bensberg — Berlin — Blankenheim — Bochum — Bonn — Braunsberg — Brauweiler — Brechelsdorf — Breslau — Brühl — Büren — Cleve — Cöln — Cosel — Crefeld — Danzig — Dtsch. Krawarn — Dieburg — Dietkirchen — Dillingen a. Saar — Dortmund — Duderstadt — Duisburg — Dülken — Düren — Düsseldorf — Elberfeld — Erle bei Buer — Erfurt — Essen — Euskirchen — Fulda — Geldern — Gemünd — Glatz — Gleiwitz — Glogau — Goch — Görlitz — Gütersloh — Hachenburg — Hagen — Hamm — Herbesthal — Heiligenstadt — Heiligkreuz — Hildesheim — Homburg v. d. Höhe — Hüsten — Jülich — Katscher — Katernberg — Kattowitz — Kandrzin — Kevelar — Kirchhellen — Kohlscheid — Königgrätz — Königshütte — Kosten — Kreuznach — Krotoschin — Küllstedt — Küppersteg — Kurtscheid bei Neuwied — Labischin — Leipzig — Lengerich — Leobschütz — Leutersdorf — Liebenthal — Limburg — Lüdinghausen — Meppen — Mettingen — Mikultschütz — Mogilno — Montabaur — Mülheim a. Rh. — München-Gladbach — Münster — Muskau — Neidenburg — Neiße — Neuenahr — Neuenkirchen — Neuhof — Neuß — Niedersteine — Oberglogau — Oberlahnstein — Offenbach — Osnabrück — Ostritz — Otzenrath — Öventrop — Paderborn — Pelplin — Pleß — Pleschen — Posen — Radeberg — Ratibor — Recklinghausen — Rees — Reichenbach — Reinerz — Saarlouis — Schirgiswalde — Schlebusch — Schöndorf — Schwelm — Seitsch — Sinzig — Skurz — Sohrau — Sprottau — Steyl — Strehlen — Sulzbach a. d. Saar — Trebnitz — Trier — Uedem — Velbert — Vreden — Warendorf — Werden — Wesel — Wiesbaden — Winterberg — Witkowo — Wittichenau — Wittlich.

Sacra" gelesen?[1])

Sachsen: Aschersleben — Bautzen — Dresden — Hirschfelde — Leipzig — Plauen — Zittau.

Sachsen-Meiningen: Meiningen.

Württemberg: Biberach — Bühlerzell — Deggingen — Dunningen — Ehingen — Ellwangen — Erlenbach — Göppingen — Heilbronn — Heiligenbronn — Horb a. N. — Kleinengstingen — Leutkirch — Mergentheim — Oberndorf a. N. — Ochsenhausen — Öffingen — Ravensburg — Reutlingen — Riedlingen — Rottenburg — Rottweil — Saulgau — Schwäb.-Gmünd — Stuttgart — Tübingen — Tuttlingen — Uttenweiler — Wangen — Zeil.

B. Ausland:

Ägypten: Cairo.

Belgien: Brüssel — Gand — Jambos — Liège — Malines — Merbes le Château — Wavre.

Brasilien: Petropolis — Santa Cruz — São Paulo.

Canada: Winnipeg.

Dänemark: Charlottenlund — Kopenhagen.

Deutsch-Westafrika: Agome — Palime (Togo).

Frankreich: Angers — Paris — Toulouse — Villers Plouich.

Grossbritannien und Irland: Dublin — London — Maynooth — Rodbourne — Ryde.

Italien: Mailand — Rom — Turin.

Luxemburg: Differdingen — Esch — Rosport — Saeul — Waldbredinus.

Niederlande: Amersfoort — Amsterdam — Baexem — Deventer — Haag — Herzogenbusch — Maastricht — Ommen — Tilburg — Utrecht — Wittem.

Österreich-Ungarn: Agram — Altschwendt — Aussig — Bórahówka — Bozen — Braunau — Bregenz — Brixen — Brünn — Budweis — Budyn — Cattaro — Chyrów — Dornbirn — Esztergom — Feldkirch — Freudenthal — Fünfkirchen — Furth — Görz — Gran — Graz — Gyula — Herzogenburg — Hohenems — Höritz — Horn — Jägerndorf — Innsbruck — Kalocsa — Kaltern — Karlsbad — Kennelbach — Kimmling — Kißzabadka — Königswald — Kostajnica — Krakau — Kremsier — Laibach — Lambach — Lana — Leipa — Leitmeritz — Lemberg — Leoben — Ligist — Linz — Lochau bei Bregenz — Luditz — Marburg — Maria-Schein — Mariazell — Marienbad — Marienberg bei Mals — Mautern — Meran — Miletin — Nagyszam — Nemetker — Neudeck — Neusatz — Oberwölbling — Olmütz — Osseg — Oswiecim — Pécs — Pilsen — Plan — Prag — Preßburg — Raab — Reichenberg — Roppen — Rumburg — Salzburg — St. Gabriel — St. Martin — St. Pölten — Scheiben — Schwaz — Seckau — Seitenstetten — Sonntagsberg — Stuhlweißenburg — Szatmar — Szombathely — Tarnow — Temesvár — Teplitz — Trautenau — Trient — Tux — Vorau — Walkenstein — Warnsdorf — Wien — Zlabings.

Rumänien: Bukarest.

Russland: Karlsruhe, Gouv. Cherson — Odessa — Saratow — Warschau — Wilna — Wloclawek.

Schweden: Stockholm.

Schweiz: Altdorf — Baar — Basel — Chur — Einsiedeln — Engelberg — Flums — Gams — Genf — Glarus — Hägendorf — Kleinwangen — Küßnacht — Leuk-Stadt — Lichtensteig — Luzern — Maria-Rickenbach — Rorschach — St. Gallen — Solothurn — Stans — Steinach — Sursee — Wangen — Zug — Zürich.

Spanien: Salamanca.

Vereinigte Staaten: Covington — Milwaukee — New York — San Antonio.

---

[1]) Dieses Ortsverzeichnis, das vom Verlag zu buchhändlerischen Zwecken hergestellt wurde, will natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen; es wurde nur auf Grund der Regensburger Postversandliste und der Liste der direkten Besteller beim Verlage gefertigt. Hiezu kommen noch die Abonnenten, die die Musica sacra durch die verschiedenen Ortsbuchhandlungen beziehen — sicherlich noch ein ebenso grosser Kreis von Bestellern. Vielleicht haben die letzteren die Güte, ihre Ortsadressen dem Verlage gelegentlich zu übersenden, um das Ortsverzeichnis allmählich vervollständigen zu können.



Musica Sacra

Monatsschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

Insertionspreise:

Die 2spaltige 70 mm breite Petitzeile 25 Pfg.
1/1 Seite . . . . Mk. 30.—
1/2 „ . . . . „ 18.—
1/4 „ . . . . „ 9.—
1/8 „ . . . . „ 4.50



Insertionspreise:

Für Inserate auf der 2. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 5%. Für Inserate auf der 4. Umschlagseite erhöhen sich die Preise um 10%. Bei Wiederholungen entsprechender Rabatt. Gebühr für Beilagen nach Übereinkommen.

Schluss der Inseratenannahme ca. 10 Tage vor Erscheinen des betreffenden Heftes.

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrgang 1914

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg



Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.



Inhalt

des 47. Jahrganges 1914 der Musica sacra

V. Verschiedenes

VI. Erzählungen, Gedichte, Kompositionen

VII. Musikalische Rundschau

VIII. Besprechungen

IX. Bücher- und Musikalienmarkt

X. Aus der Redaktionsstube



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ **1914** ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Heft
Januar

1914



Zur Jahreswende

1914

Wenn auf den wandermüden Schwingen
Das alte Jahr zum Meer der Zeit entfliegt,
Klingt durch die Welt ein seltsam neues Singen,
Es lauscht der Mensch, Natur im Schweigen liegt.

Und unter sternbesätem Himmelsraume
— Zwölfmal erdröhnt der Ruf vom hohen Dom —
Dort, wo die Eichen stehn am fernen Waldessaume
Besteigt das junge Jahr den alten Thron.

Der greise Kantor spielt in der Kapelle —
Auf kleiner Orgel singt er Dankesweisen
Mit gleicher Inbrunst wie die Scharen helle,
Die dort im Dome Gottes Größe preisen.

Heut hebe sich das Herz empor zum Lichte!
Es jubele die Kehle, jauchz' der Geige Ton!
Sing, meine Harfe, — auf du, meine Seele, dichte
Zum Lob des Schöpfers, nicht um Erdenlohn!

Ihr Sänger habt im alten Jahr begehrlich
Den Klängen tiefer Meister nachgespürt;
Es bringet Arbeit auch das neue — streitet ehrlich,
Steigt an den Pfad, der euch zum Ziele führt!

Laßt rauschen eure Stimmen im Chorale,
Laßt wallen festlich polyphonen Klang!
Doch bringet „heilige Musik" zum Festessaale —
Ehrt Sankt Cäcilia durch frommen Sang!

Regensburg — Wilhelm Brehm

Zur Geschichte des gregorianischen Chorals

◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ Von Dr. Erich Steinhard, Prag ◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Der verstorbene Brüsseler Konservatoriumsdirektor Fr. A. Gevaert hat in den neunziger Jahren die gregorianische Tradition, d. i. die überlieferte Ursprungsgeschichte des gregorianischen Chorals, für falsch erklärt. Von seinen Thesen interessierte vor allem die negative Seite, die feststellt, daß Papst Gregor I. der Urheber oder der Vollender des römischen Antiphonars nicht sein konnte. Schon deswegen nicht, weil dieses römische Melodienbuch zu dem zu Gregors Zeit gültigen Kalender durchaus nicht paßte, vielmehr erst dem achten Jahrhundert zugewiesen werden könnte, und zwar Gregor III. In der Zwischenzeit haben Peter Wagner, Dom Pothier und Dom Mocquereau zu dieser Frage Stellung genommen. Nun wird die gregorianische Angelegenheit wieder aktuell, da der durch sein Werk „Über die Heimat und den Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst I" bekannte Musikphilosoph Dr. Viktor Lederer vor Veröffentlichung des in Aussicht stehenden II. Teiles jetzt gerade in einem Komplex[1]) von musikalischen und kulturpsychologischen Fragen auch das gregorianische Problem behandelte und vermöge seiner spekulativen und rationellen Deduktion zu derart neuartigen und aufsehenerregenden Anschauungen gelangt ist, daß ich es mir nicht versagen kann, wenigstens die Hauptleitsätze seiner gregorianischen Auffassung hier bekannt zu geben. Der Gelehrte stimmt mit Gevaert bezüglich der zeitlichen Bestimmung des gregorianischen Chorales vollkommen überein, verwirft aber vollends Gevaerts Lokal- und Personentheorie. Er bemüht sich nachzuweisen, daß die Ansicht von einem orientalisch-südländischen Ursprung des Chorales hinfällig sei und die musikalischen Elemente der katholischen Liturgie bardischer, d. i. keltischer Herkunft wären. Und zwar teilweise hervorgegangen aus der Nachahmung des gotisch-arianischen Kultus in England, teilweise aus der direkten Beeinflussung durch die britische Bardenkirche, die bereits im zweiten Jahrhundert außerordentlich entwickelt war. Im Kampfe der altbritischen Kirchengemeinschaft (zu der auch die irisch-schottische hinzugehörte) mit der römischen Kirche hatten sich Rivalitäten entwickelt, die — nachdem Rom insbesondere in vielen formalen Dingen als Siegerin hervorgegangen war — die Sehnsucht Roms nach größerer Macht noch steigerten. Ein Wunsch, der nicht überall in Erfüllung ging und moralische Niederlagen zeitigte. So hat Rom nicht nur eine große Reihe jener britischen und irischen Missionäre, deren Ritus zuerst von Rom und den Franken heftig bekämpft wurde, nachträglich kanonisiert, sondern auch die künstlerische Tätigkeit dieser seiner neuen Heiligen stillschweigend genehmigt. Hier wäre der Ursprung desjenigen Gesanges zu suchen, der nachher unter dem Namen des heiligen Gregor sich stabilisiert hat. Verursacht wurde der Irrtum, Gregor als den Urheber hinzustellen, durch den Wettbewerb zwischen römischem und britischem Ritus anläßlich der Bekehrung der Angelsachsen. Und zwar waren es besonders die kirchlichen Faktoren des kleinen Canterbury, die ein Interesse daran hatten denjenigen Papst für den Autor der im VIII. Jahrhundert in Britannien überlieferten Kirchenmusik zu erklären, welcher die römischen Sendboten zu den Angelsachsen gesandt hatte. Die ehrgeizigen Pläne Canterburys, die darauf ausgingen, den Primat für ganz Britannien zu erlangen, bieten eine genügende Erklärung, zumal die Texte der Lektionen und Gesänge tatsächlich römischen Ursprungs, während der altbritische Ritus den Gottesdienst vorwiegend in den Landessprachen zelebrierte. Dieser Umstand allein konnte schon zu einer Verwechslung von Text und Melodie führen und den Gedanken nahelegen, daß dort, wo schließlich die römische Kirche über die altbritische siegte, nicht nur gregorianische Texte, sondern auch gregorianische Melodien eingeführt worden seien. Canterbury aber hatte überdies ein eigenes Interesse, die Tradition in jene Bahnen zu lenken, die dem

[1]) Zwei Prager Vorlesungen.

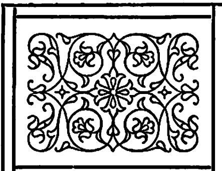
kleinsten angelsächsischen Staate, das ist Cant, die kulturelle Führerschaft unter allen angelsächsischen Staaten zuteilen konnte. So ging denn auch von Canterbury die Anregung aus, daß der ehrwürdige Beda jene Geschichte der Angelsachsen schreibe, die durch ihre universelle Verbreitung die gregorianische Tradition begründet hatte. Die Gewährsmänner aller jener Nachrichten, die Beda über die Einführung des gregorianischen Gesanges bei den Angelsachsen gibt, saßen in Canterbury. In Rom hatte man auch zu Bedas Zeiten von einem Gesang, der nach dem heiligen Gregor benannt sein könnte, noch keine Ahnung. Der gesamte Briefwechsel zwischen Gregor und Augustin enthält nicht die mindeste Andeutung von Gesanglehrern oder Gesanglehren, die von Rom aus nach England gewandert wären, wohl aber zahllose Hinweise, daß Augustin aus der altbritischen Kirche alles Gute, was er dort finde, übernehmen solle. Daß Gregor zu diesem Guten auch die altbritische liturgische Musik gerechnet haben dürfte, geht aus dem großen Kommentar hervor, den der heilige Gregor über das Buch Hiob geschrieben hat, wo einige Stellen seine Kenntnis der altbritischen Kirchenmusik deutlich verraten. Die gregorianische Tradition hat — nach Lederers Ansicht — keinen anderen Vater als Beda. Beda selbst hat im besten Glauben übernommen, was ihm von Canterbury als römisch dargestellt worden war. Der Schlüssel zur Lösung der gregorianischen Frage ruht also in der Entstehungsgeschichte des englischen Primats von Canterbury und in den gleichzeitigen parallelen Strömungen auf dem europäischen Festlande, wo fast zur selben Zeit Angelsachsen unter Führung Winfrieds, und Brito-Scotten unter Führung Wilibrords und anderer, einander ähnlich feindselig gegenüberstanden, wie dies auf den Britischen Inseln zur Zeit Bedas der Fall war.

Es ist zweifellos, daß die hier berührten Gedanken durch Berücksichtigung aller jener Nachrichten, welche über die von Rom aus verfolgten häretischen Kulte erhalten sind, der gregorianischen Frage eine ganz neue Perspektive eröffnet haben. Ebenso wie Lederers Keltische Studien auf die einzig dastehende Renaissance des keltischen Bardentums vom 9.—14. Jahrhundert aufmerksam machten, und damit imstande waren, eine durchaus neue Theorie vom Ursprung der instrumentalen Musik und der Polyphonie im allgemeinen aufzustellen. Von der Polyphonie sagt dieser Forscher, sie sei: altbardisches und durch die fahrenden Barden popularisiertes Musikgeheimnis, und er bringt sorgfältig ausgearbeitete Beweise dafür, daß die gesamte mittelalterliche Kunst, die Poesie und Musik und Malerei der keltischen Wurzel entstamme.

Wenn diese Untersuchungen — die Ergebnisse jahrelangen Fleißes — der wissenschaftlichen Kritik auch im Detail standhalten, dann wird die Musikgeschichte in umfangreichen Perioden nicht nur eine Umgestaltung erfahren, sondern auf eine völlig neue Basis gestellt werden müssen.

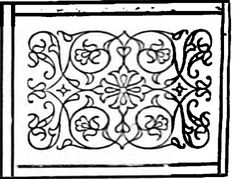
Anmerkung der Redaktion. Bekanntlich hat schon Dr. W. H. Grattan Flood in seiner „Geschichte der irischen Musik“ die Behauptung von der irischen Abstammung Papst Gregor I. aufgestellt. Dr. V. Lederer beschäftigt sich dann im Kirchenmusikalischen Jahrbuch (XXI. Jahrgang 1909, S. 172) näher mit dieser Hypothese und Dr. Grattan Flood bringt im nächsten Jahrgang (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910, S. 147) unter dem Titel „Papst Gregor der Große ein Ire?“ den irischen Stammbaum Gregors. Die choralgeschichtliche Forschung ist auf diese Hypothese nicht näher eingegangen, nachdem englische, belgische, französische und deutsche Gelehrte — vgl. einige dieser Namen im vorliegenden Aufsatz Dr. Steinhards S. 2 — durch ihre Beweise die gregorianische Tradition in die Reihe der historischen Tatsachen gestellt hatten. Wir glauben nicht, daß die neue Theorie Lederers an diesen Fundamenten zu rütteln vermag, wollten aber doch die Ausführungen, wie sie uns Dr. Steinhard hier kurz zusammengefaßt und der zweite Band von Lederers Werk noch eingehender zu bringen verspricht, unseren Lesern zur Orientierung über diese Frage nicht vorenthalten. Nur eine Bemerkung Paul Nettls über Lederers Vorträge in Prag (in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1913, Heft 10/11, S. 327) möchten wir noch hiehersetzen: „In dieser Beziehung scheint nur zweierlei möglich: Entweder das ganze Kultursystem, das sich der Gelehrte zurechtgelegt, stellt eine Verirrung und eine grandiose Verirrung dar, oder die Entdeckung Lederers, die uns plötzlich einen „heimlichen König der Kulturgeschichte“ enthüllt, und die Richtigkeit jener vor 23 Jahrhunderten in den sybillinischen Büchern verzeichneten Prophezeiung dartut, daß nämlich die keltische Kultur über die römische siegen werde — ist die größte und folgenschwerste Errungenschaft der gesamten bisherigen Geschichtswissenschaft.“





Etwas über das Dirigieren

Von Kapellmeister Fr. Höfer, Regensburg



Gar mancher Leiter eines Ensembles hält sich für einen großen „Dirigenten", ist aber im Grunde weiter nichts als ein geistloser „Taktschläger". Besteht also zwischen Dirigieren und Taktschlagen ein Unterschied und worin besteht derselbe?

Diese Frage ist so schwerwiegend, daß sie ohne weiteres nicht so ganz leicht und kurz beantwortet werden kann, ja es scheint fast nicht möglich, eine erschöpfende Erklärung hiefür zu geben.

Taktschlagen kann jeder gute Musiker mit festem Taktgefühl; jeder kann es erlernen und es durch Fleiß und viel Übung sogar zu einem oft recht guten Taktschläger oder „Routinier" bringen. Das Dirigieren aber läßt sich nicht erlernen, aller Fleiß ist vergeblich, alle Mühe umsonst, es muß angeboren sein, es ist ein Geschenk des Himmels. Nicht die äußerliche Technik — die er ja selbstverständlich auch beherrschen muß — macht den Dirigenten aus, sondern die geheime Macht, die ihm innewohnt, die Kraft, eigene Intentionen auf seinen Chor, sein Orchester, zu übertragen. Dirigieren ist Suggestion. Die Sänger, die Musiker, haben unter dem Stabe des echten, geborenen Dirigenten keinen eigenen Willen mehr; sie sind nur mehr seine Instrumente, mit denen er spielt, ganz nach seinem Belieben, seiner momentanen Eingebung. Er hat sie völlig in seiner Gewalt und sie müssen genau so erklingen, wie er es haben will.

Das wäre das erste Moment, das den Leiter eines Chores oder Orchesters zum „Dirigenten" stempelt. Das zweite bezieht sich auf das durch ihn reproduzierte Kunstwerk, dessen Auffassung und Wiedergabe.

Der Tondichter hat in seinem Werke die ihm zur Verfügung stehende Materie, in der Musik die Töne, in einer seinem Geiste vorschwebenden, bestimmt abgegrenzten Form zur klingenden Darstellung gebracht. Da jedoch die Musik eine Sprache der Seele, eine Rede ohne Worte ist, besonders wenn es sich um absolute Musik handelt, so bleibt der Phantasie des Zuhörers noch ein weites Feld für eine individuelle Auffassung und Gestaltung des vom Komponisten Dargestellten und diese ist wieder abhängig von der Aufnahmefähigkeit, der Vorstellungskraft und nicht zuletzt von dem Temperament des Hörers.

Und hier setzt der Dirigent ein. Er ist der Vermittler der beiden Seelen, der des Komponisten und der des Hörers. Der Dirigent hat beide in Verbindung zu bringen und vermag er es, das Kunstwerk restlos und ganz im Sinne seines Schöpfers dem Zuhörer zu präsentieren, und zwar so, daß dieser auch wirklich davon gefangen genommen wird und sich zuletzt eins mit dem Dichter fühlt, so ist er eben ein geborener Dirigent.

Und noch ein Drittes ist es, was dem Dirigenten nicht fehlen darf, wenn er diesen Titel mit Recht führen will: Es ist die Individualität, die persönliche Note. Zu aller restlosen Darbietung wird der Dirigent jedem Kunstwerk unfehlbar den Stempel des Eigenen aufdrücken und ihm persönlichen Charakter geben.

Man höre nur ein und dasselbe Werk nacheinander von zwei Meistern des Taktstockes. Beide werden befriedigen, beide Darbietungen werden die Züge des Tondichters tragen, nur in der Beleuchtung wird ein Unterschied sein. Allerdings setzt eine solche Beobachtung ein großes künstlerisches Feingefühl beim Hörer voraus.

Das wäre also ein kurzer Versuch, zu erklären, was ein „Dirigent" ist. Anders verhält es sich mit dem „Taktschläger", von dem hier der beste, der sogenannte „Routinier" ins Auge gefaßt sein soll.

Routiniers gibt es gar viele in diesem Fache. Routinier zu sein ist auch eine Kunst, aber eine, die zu erlernen ist. Taktschläger kann man künstlich erzeugen, Routiniers, wie man sie für das praktische, tägliche Musizieren braucht, die jederzeit fähig sind, das Podium zu besteigen und mit sicherer Hand dem Publikum jedes Werk gut und recht und sogar dem Geiste des Komponisten nahekommend zu reproduzieren.

Dazu ist nun ein vollständiges Vertrautsein mit der Technik des Dirigierens, mit allen Hilfsmitteln, die dem Leiter eines Chores oder Orchesters zur sachgemäßen Führung eines Ensembles zur Verfügung stehen, in erster Linie notwendig, denn das rein technische bildet hiezu die erste Grundbedingung.

Damit ist aber nach unseren heutigen Begriffen nicht nur das einfache Schlagen des vorgeschriebenen Dreiviertel- oder Vierviertaktes zu verstehen; die Technik des Dirigierens umfaßt ein ganzes Heer verschiedener kleiner Zeichen, die sich auf rechte und linke Hand und die Spitze des Taktstockes verteilen und eine genaue Kenntnis, ja sogar Schulung erfordern.

Diese Zeichen haben im Laufe der Zeit eine allgemeine, fast möchte man sagen internationale Bedeutung erlangt und mit ihnen ausgerüstet vermag ein Kapellmeister vor jedes beliebige Orchester zu treten und dasselbe sofort zu leiten, ohne erst durch lange, mühsame Proben das Orchester auf sich und sich auf das Orchester einzuarbeiten. Wie wäre es sonst möglich, daß ein Dirigent heute im Akademiekonzert in München, morgen in der Philharmonie in Wien und übermorgen das Gewandhausorchester in Leipzig dirigiert, wenn er erst das betreffende Orchester an sich und seine Manier gewöhnen müßte.

Wer sich aus einem Buche über das Dirigieren unterrichten will — soweit das überhaupt möglich ist —, dem empfehlen wir aus der Reihe der verschiedenen Schriften hierüber das wirklich gute und praktische Lehrbuch von Professor Karl Schroeder „Katechismus des Dirigierens und Taktierens" (Leipzig, M. Hesse). Dieses Buch behandelt die Art und Weise des Taktierens der verschiedensten Rhythmen nach den allgemein geltenden Regeln auf sehr verständliche Weise in Wort und Bild.

Einige besonders wichtige Punkte, die in genanntem Buche weniger eingehend behandelt sind, seien hier genauer erläutert.

Einen geschickten Dirigenten erkennt man schon vor dem ersten Takt. Er hebt den Taktstock, zwei kurze, scharfe Schläge auf sein Notenpult und die ganze Aufmerksamkeit seiner Untergebenen muß er gefesselt haben. Diese zwei Vorbereitungsschläge sind seit Franz Lachner Sitte und man möchte fast sagen in Musikerkreisen sprichwörtlich geworden. Ein minutenlanges Hämmern auf das Notenpult macht nicht nur einen schlechten Eindruck, es wirkt auch sehr störend.

Die nächste Schwierigkeit, die sogar oft ganz gute Dirigenten nicht recht zu überwinden vermögen, ist der nun folgende „erste Taktstreich".

Im ersten Schlag muß bereits das Tempo des folgenden Satzes enthalten sein. Er muß außerdem den Stärkegrad des Einsatzes andeuten und zugleich die ganze Stimmung des Tonstückes vorbereiten.

Ich erinnere mich da noch lebhaft der höchst charakteristischen Dirigierkunst des ehemaligen Wiener Hofoperndirektors Gustav Mahler. Seine Art und Weise zu dirigieren war manchmal nicht gerade sehr ästhetisch, aber seine Einsätze zu Beginn eines Tonsatzes waren faszinierend. Der Zuhörer hatte unwillkürlich das Gefühl, als müßte er auch mit zu spielen anfangen.

Viele Beschwerden macht Anfängern der sogenannte „Auftakt". Fängt z. B. ein Tonstück mit dem letzten Teil eines Taktes an, so sieht man vielfach, daß der Dirigent das vorausgehende Viertel noch ausschlägt, gewissermaßen zur Vorbereitung des letzten. Das ist ganz unnötig. Man beginne sofort mit dem betreffenden Taktteil,

ur mit etwas größerer und schärferer Bewegung, und der Einsatz wird bestimmt nd klar eintreten.

Eine weitere Schwierigkeit bietet auch der Übergang vom Vierviertel- in den weihalbetakt, jedoch ohne bemerkbaren Tempowechsel.

Solch eine Veränderung des Taktierens ist oft zur Vorbereitung einer breiter ngelegten musikalischen Steigerung notwendig, ist aber nicht immer in der Partitur ichtbar angegeben. Sie entspringt aus dem Gehalt der melodischen Linie und dem ufbau des Satzes und ein ängstliches Festhalten am gerade vorgeschriebenen ierviertelakt wird dann oft ein direktes Hemmnis und läßt das Orchester nicht n Schwung kommen. Für solchen Taktwechsel ist stets die geeignetste Stelle zu uchen, wo der Übergang am einfachsten ist und die Ausführenden am wenigsten berrascht, wenn man nicht vorzieht, ihn bei den Proben in alle Stimmen genau intragen zu lassen. Das gleiche gilt für ein Zurückkehren in den Vierviertelakt. liezu ist noch zu bemerken, daß der Wechsel im Taktieren auch nicht übertrieben nd niemals ohne zwingende Gründe angewendet werden soll, wie es z. B. die ogenannten *Tempo-rubato*-Dirigenten zu tun pflegen, die beinahe alle sechs bis acht akte ein anderes Tempo einschlagen. Das Hauptzeitmaß muß eingehalten werden, ie Nuancen sind nur Gefühlssache und ganz individuell und müssen stets das Haupttempo zur Grundlage haben.

Über den Gebrauch der linken Hand beim Dirigieren sind sich manche)irigenten sehr unklar. Manche halten sich mit ihr am Notenpult fest (besonders nfänger), andere fuchteln damit in der Luft umher, als wollten sie Mücken fangen.

Als Regel gilt, die linke Hand nur zur Bezeichnung der Dynamik zu verwenden, ventuell auch zur Andeutung wichtiger Einsätze.

Das Eintreten eines *f* oder *ff* wird angegeben, indem man mit der linken Hand twa einen oder zwei Takte lang die Schläge mitgibt; das Abschwächen (>) eschieht durch Flachhalten der Linken gleichsam zur Dämpfung des Ensembles. lan zieht dabei die flache Hand beruhigend von links nach rechts und zurück.)ie Rechte schlägt ihren Takt weiter. Dies erfordert einige Übung, da beide Hände anz voneinander unabhängige Bewegungen auszuführen haben.

Ein andauerndes Mitschlagen des Taktes durch die linke Hand ist mehr hinderich als nützlich, sieht auch nicht gut aus. Anfänger haben stets das Gefühl, es ieße sich mehr aus dem Orchester herausholen, wenn sie mit beiden Händen den akt geben. Das ist aber Täuschung. Je ruhiger und bestimmter die Bewegungen es Dirigenten sind, je mehr er alles Überflüssige meidet, desto sicherer arbeitet er Musiker und um so mehr reagiert er dann auf etwa eintretende außergewöhniche Bewegungen des Führers. Unruhiges Dirigieren macht die Ausführenden ervös, besonders wenn die Bewegungen noch dazu inkonsequent sind.

Jeder Musiker, wenn er ein gebildeter Fachmann ist, kennt aus seiner Orchesterraxis die Bedeutung eines jeden Zeichens, wenn es mit den allgemeinen Regeln ler Dirigierkunst übereinstimmt. Diese Zeichen sind aber für gleiche Effekte immer ie gleichen.

Beherrscht nun ein Dirigent das Technische des Dirigierens so, daß ihm diese eichensprache förmlich zur zweiten Natur geworden ist, dann kann er seine ganze ufmerksamkeit dem rein Geistigen des aufzuführenden Tonstückes zuwenden; sind lann seiner Führung auch weniger routinierte und mit künstlerischen Fähigkeiten usgerüstete Musiker unterstellt, so wird er doch mit der halben Arbeit mehr zu erzielen ermögen, als ein unausgebildeter Dirigent in der dreifachen Zeit mit größter Mühe nd sogar besserem Musikermaterial.



Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

XI.

Der Mittelpunkt der katholischen Liturgie ist **das heilige Meßopfer,** die Erneuerung des erhabenen Opfers auf Kalvarias Höhen. Es schließt, wie im Kap. I ausgeführt wurde, drei typische Handlungen in sich, die ebenso viele Brennpunkte sind, welche die Strahlen der Sonne und aller Sterne des Kirchenjahres in sich sammeln. Dadurch entstehen Relationen zwischen ihnen und den Gestirnen, deren Strahlen sie sammeln, das heißt: zwischen den drei Brennpunkten des einen großen Opferaktes und den einzelnen Festen des Kirchenhimmels bestehen Beziehungen, und zwar wesentliche Beziehungen, in der Weise, daß einerseits alle Feste in den drei Brennpunkten enthalten sind, andrerseits die einzelnen Feste bald zur einen, bald zur andern der drei typischen Handlungen, welche wir Brennpunkte genannt haben, in näherem Verhältnis stehen. Die Feste, die Sterne des Kirchenjahres, stellen, um bei unserem Bilde der größeren Anschaulichkeit halber zu bleiben, teils die Quelle alles Lichtes und Lebens, nämlich den Gottessohn, dar, der *sol justitiae* und *splendor Patris* genannt wird, teils die Veranlassung und zugleich Aufnehmerin des die Finsternis hebenden Lichtes, nämlich die sündige Menschheit, teils die Frucht des Lichtes und Lebens durch Teilnahme an den Wirkungen desselben, nämlich die Heiligen des Festkreises.

Zu den Festen der ersten Klasse gehören alle Feste des Herrn, zu denen der zweiten Klasse die *Dominicae et Feriae* — *feria* heißt „Feiertag" und wird von der Kirche für die Wochentage gebraucht, weil diese eine Fortsetzung der Sonntagsfeier sein sollen — *tempore Adventus et Quadragesimae* und die Feste des Leidens und der Leidensgeheimnisse des Herrn mit dem erschütternden Abschlusse am Gründonnerstag und Karfreitag; zu den Festen der dritten Klasse zählen die Feste der Heiligen als Erntetage der Kirche. Unter ihnen nimmt die Mutter Gottes und der Menschen nicht bloß einen Ehrenplatz, sondern eine überragende Stellung ein, da sie Mittlerin ist zwischen uns und Gott, indem sie einerseits uns zu Gott führt, andrerseits die Gnaden Gottes uns zubringt. Deswegen wird sie von der Kirche häufig mit dem Monde verglichen, der den Menschen das Licht der Sonne vermittelt.

Demnach führen uns die Feste der ersten Klasse unmittelbar die erste Handlung, die sühnende Gottestat, vor Augen und mittelbar die zwei anderen Handlungen, die dunkle Schuld und die Befreiung davon; die Feste der zweiten Klasse verkörpern unmittelbar die zweite Handlung, nämlich die Schuld der Menschheit, die *felix culpa,* wie die Kirche sie nennt, mittelbar die zwei andern Handlungen; die Feste der dritten Klasse erinnern uns fort und fort an die dritte Handlung, die Zuwendung und Aneignung der Erlösungsfrucht, mittelbar an die zwei übrigen Handlungen.

So ist das heilige Opfer der Mittelpunkt der Liturgie, weil das erste blutige Opfer auf Kalvaria der Mittelpunkt der Weltgeschichte ist. Das Meßopfer ist die täglich über der Welt aufgehende Sonne der Gnade; alles Licht und alle Wärme des Gnadenlebens, alles Heilige der Welt und Weltgeschichte kommt von dieser Sonne. In höchst poetischer und zugleich ergreifender Fassung hat Calderon diese Wahrheit geschildert: in seinen berühmten *Autos sacramentales,* 73 an der Zahl. Diese sind die höchsten Blüten dramatischer Kunst, wie selbst Richard Wagner, ein in diesem Punkt unparteiischer Richter, in seinem bekannten Brief an Franz Liszt mit höchstem Lobe anerkennt. Nehmen wir das erste dieser *Autos,* „die Geheimnisse der Messe", zur Betrachtung vor. Es soll ja jeder Kirchenmusiker, besonders der ausübende Dirigent, Komponist und Organist, vor jeder Messe eine tiefe Meditation über die Geheimnisse der Messe machen.

Calderon stellt die Messe durch eine mystisch-symbolische Erklärung der gesamten Liturgie dar. Zu diesem Zweck faßt er die heilige Messe als das immense Weltdrama auf, das mit Adam beginnt und bis zum Jüngsten Tage, zum letzten Gerichte, reicht,



und dessen Zentrum und Katastrophe der Erlösungstod Christi am Kreuze bildet. Adam, Moses und Christus treten nacheinander auf als Repräsentanten des Naturgesetzes, des geschriebenen Gesetzes und des Gesetzes der Gnade, und funktionieren in dieser Reihenfolge als Zelebranten der einzelnen Teile des Meßopfers. Die einzelnen dramatischen Bilder, die der Reihe nach vorgeführt werden, sind innerlich miteinander verbunden durch die allen gemeinsame Beziehung auf den Kreuzestod, während eine Art äußerer Verbindung, gleichsam der Rahmen der ganzen Handlung, durch den Dialog zweier allegorischer Personen, der Weisheit und der (religiösen) Unwissenheit, hergestellt wird; in eben diesen Dialog hat der Dichter die mündliche Erklärung der Meßzeremonien verflochten.

Die Unwissenheit tritt auf, als Bäuerin gekleidet, mit verbundenen Augen, und bekennt, sie gehe das ganze Jahr zur Messe, verstehe aber am Ende blutwenig von derselben. Die Weisheit stellt sich vor, nimmt der Unwissenheit die Binde von den Augen und erteilt ihr die allgemeine Belehrung, die Messe sei die Fülle der Liebe und Allmacht Gottes und der Inbegriff seiner Hoheit und Größe von der Erschaffung der Welt bis zum Tage des Gerichtes.

Es folgt als Einleitung zur Messe die Privatvorbereitung *(praeparatio ad Missam, accessus)* des Priesters, denn „der Priester muß Buße tun, ehe er zum Opfer schreitet". Als Priester erscheint Adam, mit einem Fell bekleidet. Ein Lamm, mit Weizenstroh gebunden, liegt auf dem Altar. Christus ist ja „das Lamm, geschlachtet vom Anbeginn der Welt", *inde a constitutione mundi;* in den allerersten Opfern ist schon das Kreuzesopfer und das mit diesem identische Meßopfer vorgebildet. Das Lamm deutet insbesondere auf den sühnenden Charakter des Meßopfers hin, und mit Weizenstroh ist das Lamm gebunden, weil auch Christus im heiligsten Sakramente unter der Brotsgestalt gleichsam gebunden ruht. Adam, im Bewußtsein seiner Sündhaftigkeit, wagt es nicht, das Lamm Gottes dem Herrn als Opfer darzubringen; er tritt zurück und beklagt in ergreifenden Versen den Verlust des Paradieses.

Da verkündet die Weisheit den kommenden Erlöser und fordert Adam auf, ihm zu opfern: die Weltmesse beginnt. Adam spricht, vor den Stufen des Altares stehend, das Stufengebet, ein unsichtbarer Chor, vom Dichter „Musik" genannt, nach der von der Weisheit gegebenen Erklärung als Engel aufzufassen, erteilt die Antwort der Ministranten; der Text dieser Wechselgebete ist fast ganz der des Missale. Adam steigt sodann die Stufen des Altars hinan, küßt diesen, und das erste dramatische Bild verschwindet. Adam kann nur ein unzulängliches Opfer darbringen, kann also das Opfer nicht vollenden. Moses tritt auf vor einem Altar, neben dem sich die Bundeslade und die Gesetzestafeln befinden. Moses betet als Introitus ein aus Psalmworten bestehendes, mit „Herr, erhebe dich!" beginnendes Gebet; er repräsentiert den ganzen Alten Bund mit seinem heißen Sehnen und Verlangen nach dem Erlöser. Moses betet auch das *Kyrie,* in welches der unsichtbare Chor, die Seelen der Gerechten in der Vorhölle darstellend, mit den Worten einfällt: „Ach, erbarme dich, o Herr!" Aber auch Moses kann das Opfer nicht vollenden. Er verschwindet, während ein heller Engelchor das *Gloria in excelsis Deo* anstimmt. Es erscheint zunächst der Vorläufer Johannes und verkündet die frohe Botschaft von der unmittelbar bevorstehenden Ankunft des Heilandes. Christus erscheint auf einem Berg und betet selbst das *Gloria,* denn er allein ist ja imstande, der göttlichen Majestät die gebührende Ehre zu erweisen. Die Engelstimmen fallen wieder ein, indem sie Christo die auf ihn bezüglichen Worte des *Gloria* zujubeln: „Du allein bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Allerhöchste!" Hier unterbricht der Dichter die Messe durch eine Einschiebung einer dramatischen Episode. Das Judentum und das Heidentum treten auf (als allegorische Personen). Christus wendet sich an das Judentum und fordert von ihm Anerkennung seiner Messiaswürde. Das Judentum widerspricht heftig; aber alle seine Einwürfe werden kräftig widerlegt, die Umwandlung des Saulus in Paulus wird vorgeführt. Inzwischen schreibt der Apostel dem Johannes, um sodann als Epistel den Anfang des Briefes an die Hebräer zu lesen; ein neuer Appell an die verstockte Synagoge, die auch jetzt noch in ihrem Widerspruch verharrt! Da liest Johannes, von Christus aufgefordert, das Evangelium, während ihm Paulus das Buch hält; als Perikope ist gewählt der Prolog des Evangeliums nach

Johannes, das erhabenste Zeugnis für die Gottheit Christi; die Zeremonien beim Evangelium, Tragen des Buches auf die andere Seite, Aufstehen, Kreuzzeichen, werden von der Weisheit erklärt, und die Unwissenheit spricht als Repräsentantin des Volkes das *Deo gratias* und das *Laus tibi, Christe!* natürlich alles in poetischer Umschreibung. Das *Credo* wird abwechselnd von Johannes und Paulus gebetet, wobei ersterer nach dem *Et incarnatus* mit Bezug auf Maria einige deren ewige und unversehrte Jungfrauschaft bekennende Worte hinzufügt. Da rühmt sich das Judentum, Christus bei Pilatus verklagt und an das Kreuz gebracht zu haben, und fordert das Heidentum auf, mit ihm gemeinsame Sache gegen Christus zu machen. Das Heidentum aber erklärt sich für Christus und bringt ihm Weihrauch, Gold und Myrrhe dar; der Weihrauch bedeutet die in der feierlichen Messe stattfindende Inzensation des Altares.

Die Messe ist beim Offertorium angelangt. Der Übergang zu diesem wird dadurch gewonnen, daß Christus dem Heidentum verkündet, das Heil werde vom Judentum zu ihm übergehen, und auch dem Judentum dessen spätere Bekehrung verheißt. Um letzterem seine wahre göttliche und seine wahre menschliche Natur zu beweisen, läßt sich der Herr von Engeln als Symbol der Gottheit den Kelch mit Wein bringen; als Symbol der Menschheit gießt er Wasser in den Wein. Das Judentum erklärt nun, es wolle Christus zwar nicht als Gott, aber doch als Propheten anerkennen. Zur Händewaschung bringt Johannes der Täufer Jordanswasser.

Als *Orate fratres* spricht der göttliche Zelebrant die Worte: „Betet, Brüder, daß das Opfer meinem Vater wohlgefällig sei.“ Die Antwort darauf spricht Paulus. Die allegorische Person des Judentums huldigt jetzt Christo als Propheten, indem sie ihren Mantel ausbreitet und Palmzweige streut und Hosanna singt. So sind wir beim *Sanctus* angelangt, das vom unsichtbaren Chor gesungen wird.

Den Kanon der Messe, beziehungsweise die Passion des Herrn, läßt der Dichter hinter der Szene vor sich gehen: diesen heiligsten Teil der Messe und des Weltdramas sichtbar auf der Bühne darzustellen, verbot dem Dichter sein Zartgefühl.[1]) Nur die Weisheit und die Unwissenheit befinden sich auf der Bühne und halten ihren explizierenden Dialog. Das Erdbeben beim Tode Christi wird vernommen, das mit dem Blute Christi des Gottmenschen befleckte Judentum stürzt auf die Bühne, erkennt die göttliche Würde des von ihm getöteten Messias an, bleibt aber dennoch verstockt und zieht deswegen, mit Gottes Fluch beladen, als „ewiger Jude“ in die Welt hinaus:

„Über mich und meine Kinder
Fiel dies Blut, mit ihm bedeckt
Wandr' ich durch die Welt, befleckt,
Als unflät'ger, flücht'ger Sünder.
Unter alles Volk zerstreut,
Ohne Heimat — wehe mir!
Ohne Tempel, ohne Zier
Zieh' ich fort nun ohn' Geleit'.“

Es folgt sodann durch den Mund der Weisheit die Erklärung der übrigen Bestandteile des Kanons bis einschließlich der Kommunion; auf letztere wird das Wort „Es ist vollbracht!“ bezogen, was deswegen berechtigt ist, weil das neue Meßopfer erst durch die Kommunion (nach einigen Autoren) zur Vollendung gelangt. Hier wird eine symbolische Szene eingeschoben, welche die Messe als die Erfüllung und Vollendung des naturgesetzlichen und des mosaischen Opfers erkennen lassen soll. Es erscheint wieder der Altar Adams, zeigt aber statt des Lammes Christus am Kreuze; dort, wo früher der Altar des Moses mit Manna und Bundeslade gestanden, steht ein Kind mit Kelch und Hostie. Der gekreuzigte Christus kennzeichnet selbstverständlich die Eucharistie als Opfer, Kelch und Hostie bezeichnen sie als Opfermahl, als Seelenspeise.

Das Weltdrama, die Weltmesse, dauert bis zum letzten Gerichte. Von diesem handelt darum das letzte Evangelium (vom ersten Adventsonntag). Christus spricht das Urteil als Weltrichter und fügt eine auf das heilige Sakrament bezügliche Wendung

---

[1]) Vielleicht wurde er dazu angeregt durch den orientalischen Ritus der Messe, nach welchem beim Kanon die Flügeltüren des Altares geschlossen werden, so daß Priester und liturgische Handlung unsichtbar bleiben bis zur Kommunion.

ein, die als der Segen am Schlusse der Messe aufzufassen ist. Der Chor faßt endlich den Inhalt des ganzen Dramas in die Worte zusammen:

„Die in Adam angefang'ne
Und in Moses fortgesetzte
Messe ist bis zum Gerichte
Gottes größtes Werk hienieden."

Calderon beweist durch diese „Geheimnisse der Messe" die unerreichbare Großartigkeit des katholischen Glaubensgebäudes und des Kunstwerkes der heiligen Messe. Die heilige Messe ein Bild der ganzen Weltgeschichte! Die ganze Weltgeschichte widergespiegelt und konzentriert im Rahmen der heiligen Messe! Der ganze Sinn der Welt die Eucharistie! Die Lösung des Welträtsels die Opfertat des Gottessohnes! Der Sinn alles Lebens eine heilige Kommunion aller Menschen mit Gott, in dem sie eins werden sollen.

XII.

Nachdem der Künstler der *Musica sacra* über die Geheimnisse der heiligen Messe meditiert hat, kann er sich an die **Komposition oder Direktion** einer einzelnen Messe machen. Schon im zweiten Kapitel haben wir betont, daß er dabei am besten an ein bestimmtes Fest und ein bestimmtes Meßformular sich hält; dadurch wird nämlich die Einheitlichkeit der künstlerischen Auffassung und Wiedergabe derselben am besten hergestellt und gewahrt. Sodann sehe er, zu welcher Klasse das Fest bezüglich seiner Beziehung zu den drei Handlungen der Messe nach dem vorausgehenden Kapitel gehöre. Darnach richte er die Hauptmelodie ein, welche ihrerseits eine Verkörperung des Festgedankens ist; diesen entnimmt er dem Introitus. Die Hauptmelodie kann er entweder dem Choral entnehmen oder frei erfinden, kann sie kombinieren aus einem Leitmotiv und einem Ergänzungsmotiv oder aus zwei Leitmotiven, deren eines den Helden des Festes, das andere den Festgedanken vorstellt; er kann ein Motiv dem Choral entleihen und das andere selbst schaffen, er kann auch die ganze Hauptmelodie als Leitmelodie bilden. Für die Hilfsaffekte und Hilfsideen müssen je nach ihrem Verhältnis zur Hauptidee und zum Hauptaffekt und nach der Beziehung zur dreigeteilten Opferhandlung (siehe Kapitel X) Nebenmelodien, Nebenharmonien, alterierte Formen der Hauptmotive oder eigene Motive geformt werden.

Den (Haupt- und Neben-) Ideen müssen die Affekte entsprechen; hierüber hat die fromme Betrachtung, welche der Messe vorangeht, die Hauptreflexion anzustellen, damit diejenigen Affekte gefunden werden, welche wahrhaft den Festgedanken und seine Hilfsgedanken samt den Beziehungen zu den Handlungen der Messe widerspiegeln. Wir sagen: „widerspiegeln", nicht „ausdrücken". Denn um die Gedanken als solche auszudrücken, muß entweder der Träger der Affekte, d. i. der die Affekte als inneres Erlebnis hat, oder die Person, die Sache, worauf die Affekte gerichtet sind, hervorgehoben werden; das erstere geschieht in der Schilderung des inneren Lebens (Kap. V, Nr. 3), das letztere in der Übersetzung des Wortes in den Ton (Kap. V, Nr. 4), hie und da mit Zuhilfenahme der konventionellen Symbolik (Kap. V, Nr. 5). Immerhin sind die Affekte — wir haben sie auch Stimmungen oder Gemütstätigkeiten, Willensstrebungen genannt — das erste Element der Tonschöpfung hinsichtlich der Wirkung, worauf der Komponist zuvörderst zu denken und seine ganze Geistes-, Einbildungs- und Gemütskraft zu verwenden hat. Sie sind die Hauptkraft und das Hauptmittel der Tonkunst; darum müssen sie möglichst lebhaft und wahrheitsgetreu im Gemüte des Tonschöpfers erweckt und dann in die (Wesens-)Form der zu gestaltenden Komposition (Messe, Vesper u. a.) gegossen werden; naturgemäß rufen sie in den Zuhörern die gleichen Affekte hervor. Selbstverständlich, um das oben Gesagte zu wiederholen, geht der ganzen Arbeit des Geistes und Gemütes die künstlerische Konzeption voraus, etwa so: Welche Tagesliturgie habe ich zu vertonen? Gehört sie zu den Liturgien, beziehungsweise Festen der ersten, der zweiten oder dritten Klasse (Kap. X)? Welche „Handlung" ist demnach in den Vordergrund zu stellen? Am leichtesten werde ich tun, wenn ich jeder der Handlungen ein Leitmotiv zuweise, der Haupthandlung der heutigen Liturgie aber die Führerschaft gebe. Dies kann ich bewerkstelligen, indem ich die Leitmotive der zwei andern Handlungen dem Leitmotiv der Haupthandlung, dem heutigen Hauptmotiv, als Hilfsmotive unterordne; das Hauptmotiv kann mit den Hilfsmotiven eine Melodie,

die Hauptmelodie, bilden, oder die Hilfsmotive stellen sich zu einer zweiten, einer Hilfsmelodie, zusammen. So habe ich den Hauptgedanken mit den Hilfsgedanken; sie genügen für die ganze Meßkomposition. Alles übrige sind Affekte. Welche Affekte sind zu erregen? Das hängt von der Liturgie des Tages und von dem betreffenden Meßteile ab.

Die Liturgie des Tages schließt sich, wie bisher erörtert worden, an die große Opfertat Christi und an die zwei andern Handlungen an; denn in diesen drei Handlungen sind wie in ebenso vielen Brennpunkten alle Feste und Gedenkfeiertage des Kirchenjahres enthalten. Diese drei Brennpunkte werden in jedem liturgischen Opfer gefeiert; nur ist je nach dem Charakter der Feste, die wir in drei Klassen eingeteilt haben, bald die eine, bald die andere Handlung die direkt und zuerst gefeierte, während die andern indirekt in die Feier einbezogen werden. Sie enthalten auch die drei (als Haupt- und Hilfsideen zu vertonenden) Gedanken; wenn diese auch immer gleich bleiben, so bringen doch die einzelnen Feste und Tagesoffizien eine individuelle Färbung; man denke nur an Weihnachten, Ostern, die Feste der Mutter Gottes. Auf diese Weise wird ein dreifaches erreicht: die Leichtigkeit der Vertonung, die Einheitlichkeit und die Mannigfaltigkeit.

Nach dieser Liturgie des Tages verlangen die Feste des Herrn (der ersten Klasse) die höchsten, feierlichsten, schwungvollsten, sozusagen kühnsten Affekte, Affekte des hingebendsten Glaubens, der glühendsten Liebe, der opferwilligsten Begeisterung, der vollsten Freude, der erhabensten Vorsätze und Entschließungen.

Die Meßfeier der zweiten Klasse erheischt tiefernste, erhabene zugleich und düstere, seelenergreifende Stimmungen, Affekte des Zornes und Hasses gegen die Sünde, der Reue und des entschiedenen Vorsatzes, durch doppelten Eifer im Guten die Verschuldungen gut zu machen, aber auch Affekte der heiligen Trauer und des Mitleides mit dem leidenden Heiland, der an unserer Statt die Sünden gesühnt hat.

Träger der Stimmungen, und zwar der inneren Erfahrung, ist in dieser Klasse teils die gläubige Gemeinde in der Kirche, teils Christus der Erlöser, der durch inneres und äußeres Leiden und Kreuz die Sünde der Welt hinwegnimmt.

In den zwei andern Klassen ist Träger der Stimmungen, über Christus, über die Heiligen, vorab Maria, die gläubige Gemeinde, deren Vertreter der Kirchenchor ist.

Die Liturgie der dritten Klasse fordert freudige, aber mehr demütige Stimmungen, weil alle Heiligen, auch die seligste Jungfrau, nur eine Frucht der Erlösungsgnade sind, und weil auch wir nur mit dieser Gnade ihnen nachstreben und in gleicher Weise Früchte der Erlösung werden können. Die Stimmungen seien also innig, sehnsüchtig, voll Liebe und Vertrauen zur mächtigen Gnade, zur Hilfe der Gottesmutter und der heiligen Patrone aller, voll Glauben und Hingabe an die Gnadenmittel und das Gebet, voll ernster Vorsätze, um jeden Preis das heilige Ziel zu erreichen. Vorherrschend sind die Affekte der gläubigen Sehnsucht und der *aemulatio,* des Nachstrebens.

Welche Stimmungen zu erwecken sind, hängt sodann von dem betreffenden Meßteile ab.

Im *Kyrie* wirft sich die sündige Menschheit, deren Teil die gläubige Gemeinde in der Kirche ist, auf das Angesicht vor dem Opferaltare auf Golgotha und erweckt die Affekte des Glaubens, der Reue und Zerknirschung, des Vertrauens, des Verlangens nach den heilenden Strömen des kostbaren Blutes, der opfernden Hingabe an das göttliche Opferlamm, um ihm, *in quo est salus, vita et resurrectio nostra,* im Leben möglichst gleichförmig zu werden und so mit ihm auch an der Auferstehung teilzunehmen. *Christo confixus sum cruci* ist bei jeder Messe mit der ganzen Seele zu sagen. Diese Affekte sind bei den Tagesliturgien der zweiten Klasse möglichst und hauptsächlich zu vertiefen, weil sie die Haupthandlung der Messe und damit die Hauptidee in sich tragen: die Schuld hat uns den Erlöser gebracht.

Im *Gloria* jubelt die gläubige Gemeinde diesem Erlöser entgegen. *In cruce salus!* Alle Affekte der Freude, des Triumphes, der Sieghaftigkeit, des jubelnden Besitzes strömen dem Kreuze zu. Nur einmal unterbricht ein ruhiger Ton diesen Jubel, nämlich beim *Qui tollis.* Es ist, als besinne sich der jubelnde Chor der Gläubigen plötzlich: noch sind wir nicht endgültig in den Besitz der Erlösungsfrucht und des Erlösers selbst eingetreten! Darum die demütige Bitte, daß dies geschehe: *miserere nobis, suscipe deprecationem nostram.*



n den Messen der zweiten Klasse ist wegen der großen Trauer über die Sünde und die adurch herbeigeführten Leiden des Erlösers das *Gloria* meistens entfallen.

Im Graduale und Offertorium ist der Festgedanke (mit den Hilfsgedanken zumeist) urz wiederholt, seit dem Introitus zum ersten Male; bei der Communio geschieht dies um zweiten Male und abschließend. Die Affekte sind demnach der Hauptaffekt mit en Nebenaffekten. Hier kann die Hauptmelodie wieder unverändert einsetzen, wie im ntroitus.

Zum *Credo* werden alle starken Saiten der Seele in Bewegung versetzt, um einen ebendigen, kräftigen, zur Tat treibenden Glauben hervorzurufen. Und der Affekt des ilaubens, unterstützt von ähnlichen Affekten, z. B. Mut, Begeisterung, Hingabe, ist die timmung des ganzen *Credo;* nur dasjenige Dogma, welches heute gerade gefeiert wird, vie Weihnacht, Ostern, soll als Festgedanke musikalisch hervorgehoben werden, etwa urch Leitakkord mit Hauptmelodie.

Mit dem *Sanctus* tritt der Priester in das Heiligtum des göttlichen Ratschlusses in, der uns seinen eingebornen Sohn gegeben hat. Erhabene, ergreifende Stimmungen ind der Ausdruck dafür. Der Affekt des Staunens, der Bewunderung, der höchsten hrfurcht erklingt im Gesang.

Das *Benedictus* „Gekommen ist er, er sei gepriesen!" ruft zur Anbetung und innigsten)ankbarkeit.

Im *Agnus Dei* kehrt der Opfergesang zur demütigen Bitte zurück. Glaube und Hoffnung, Reue und Bußgeist beleben diese Bitte.

Die einzelnen Meßteile fasse der Tonkünstler zudem unter der Perspektive der Tagesliturgie auf; dann erhält er ein einheitliches Stimmungsbild, woran er seinen Ausbau des ästhetischen Kunstwerkes schließt.

Hinsichtlich der Stimmungen haben wir den Grundsatz aufgestellt, daß sie bei der Meßliturgie d r a m a t i s c h seien. Das ist im allgemeinen festzuhalten, schließt aber nicht aus, daß die eine und andere lyrische Szene eingefügt werde. Sowie in jedem Drama yrische Momente sich finden, so kann dies auch im Weltdrama statthaben. Im *Gloria,* m Graduale, auch im *Credo* (z. B. bei *ex Maria Virgine et homo factus est,* in der Weihnachtszeit) oder in den anderen Teilen können motivierte lyrische Stellen eingeschaltet werden. Es muß hierin den Künstlern eine gewisse Freiheit gestattet sein.

XIII.

Mit den vorausgehenden Ausführungen wollten wir das Gewissen der Tonkünstler etwas schärfen, so daß sie ihre Werke für die Kirche den Erfordernissen **der Kunst gemäß** konzipieren, und zwar der ä s t h e t i s c h e n Kunst, daß sie b e s t i m m t e Ideen und Affekte in psychologischer Ordnung ausdrücken und daß sie diese Ideen und Stimmungen d e r L i t u r g i e entnehmen, worüber sie ernste M e d i t a t i o n anstellen sollen.

Kunstwerke sollen für das größte Kunstwerk, die Messe, geschaffen werden; das Beste, das Größte soll in den Dienst des Allerhöchsten gestellt werden, sowie im Alten Bunde die Erstlinge, die Erstlingsfrüchte Gott dargebracht werden mußten. Es ist gegen diesen selbstverständlichen Grundsatz viel gefehlt worden. Zwar können kleine und schwache Chöre an manche Kunstwerke sich nicht heranwagen, an solche nämlich, welche zu schwere Stimmführung und zu reiche Instrumentation haben; dazu gehören besonders die im polyphonen Stil gehaltenen. Aber andere Kunstwerke sind wieder einfach, wie die meisten Messen des W. A. Mozart; es gehört ja nicht notwendig zu einem Kunstwerk, schwer und kompliziert zu sein. Einfach ist vor allem in v i e l e n T e i l e n der Choral; er kann deswegen von allen Chören aufgeführt werden. Es gibt ja Landkirchen, in denen Choral gesungen wird, teils auf dem Chore, teils im Schiffe der Kirche; man singt einfache Messen, Litaneien, sogar Vespern (abwechselnd zwischen Chor und Volk), *Tantum ergo* und andere Sakramentsgesänge. Den Anfang dazu machte ein eifriger Chorregent oder ein Priester der Pfarrei mit der Schuljugend; das ist auch der richtige Weg. Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Weg von vielen, ja von allen eingeschlagen werde. Dann wird der Choral populär werden, ja nach und nach zum Volksgesang sich erheben. Um dieses Ziel zu fördern, wird es hoffentlich noch dazu kommen, für das Volk ein eigenes Choralbuch mit syllabischem Gesang, ein Volks-

Choralhandbuch, zu schaffen. Man kann die Einwendung hören, der Choral gefalle dem Volke nicht. Unsere Erfahrung geht dahin, daß der Choral überall dort gefällt, wo er schön und zugleich fromm gesungen wird, daß er einen merkwürdigen Eindruck selbst auf die Jugend macht, die doch sonst fröhliche Weisen bevorzugt. In einem gewissen Institute war gegen die Reform der Kirchenmusik große Abneigung. Da wurde einmal das *Salve Regina (simplex)* choraliter gesungen, mit wahrer Innigkeit. Und siehe, das Eis war gebrochen. „Das zieht auf die Knie," hieß es allgemein. Die Reform wurde durchgeführt.

In der Kirche soll Kunst, Kunstgesang zunächst geboten werden; der Choral ist es. Darin stimmen alle Musiker überein. Man singe ihn also, und zwar mit Vorzug; er ist einfach (zum größeren Teile) und doch höchste Kunst.

Um den kleinen Chören leichte Kirchenmusik zu bieten, sind viele Messen u. a. wie in einer Fabrik gemacht und in den Cäcilienvereinskatalog gesetzt worden — leider zu viele und zu leichte, um nicht einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen. Für den Anfang sind ja manche Chöre auf Notbehelfe angewiesen, aber da nun solche Notbehelfe zur Genüge vorhanden sind, so werden die Komponisten am besten den Grundsatz befolgen, nur Übermittelmäßiges uns zu geben.

Durch die vorausgehenden Erläuterungen der ästhetischen Grundsätze und Anwendung derselben auf die Kirchenmusik werden sich, so hoffen wir, einige Tonkünstler anregen lassen, eine neue, höhere Art von *Musica sacra* anzubahnen. Seit Jahren schreibt man von einem neuen „Stil" in der Kirchenmusik, einer Art von „Zukunftsmusik"; man hat damit den Namen Edgar Tinel in Verbindung gebracht. Unseres Erachtens ist ein eigentlich neuer Stil weder notwendig noch möglich. Nicht notwendig, weil der Stil etwas Nebensächliches ist gegenüber dem inneren Gehalt an Ideen und Affekten; er ist nur eine äußere Form. Und alle Stilarten sind wohl schon zur Verwendung gelangt: absolute Melodie (Choral), herrschende Melodie (Monodie), mehrere selbständige Melodien (Polyphonie), Harmonie mit oben erscheinender Melodie (Homophonie), herrschende Harmonie mit oder ohne Leitmotive. Aber die innere wesentliche Form kann und soll höher gestellt werden, der Ideengehalt im Kleide der Affekte und der Symbolik muß klarer und bestimmter hervortreten. Das ist die wahre Kirchenmusik der Zukunft, die höchste ästhetische Kunst im Dienste der Kirche.

R. Wagner und die Enthüllung des Palestrinadenkmals in Rom

Von J. H. Hatzfeld-Sandebeck

Im ersten Abschnitte meines Aufsatzes über „Richard Wagner und die katholische Kirchenmusik"[1]) war der von Glasenapp in seiner Wagnerbiographie gebrachten Nachricht Erwähnung getan, daß man Wagner von Italien aus den Antrag gestellt habe, eine Messe zu komponieren. Meine Bemühungen, darüber etwas genaueres ausfindig zu machen, scheiterten damals. Der Zufall ist mir günstiger gewesen und hat mich näheres entdecken lassen, wo ich es am wenigsten — vielleicht mit Unrecht — vermutete. Allerdings stellt sich dabei eine Differenz zu Glasenapp heraus, bei der aber allem Anscheine nach Glasenapp ins Unrecht gerät. Er hat nämlich jene Einladung in das Jahr 1881 verlegt, während sie in Wirklichkeit wenigstens 1880, wenn nicht 1879 erfolgt sein muß. Gleichermaßen wird zweifelhaft, ob es sich bestimmt gerade um eine Messe dabei gehandelt habe. Im Jahrgang 1880 der *Musica sacra* Nr. 7 findet sich nämlich ein Bericht über „die Enthüllung des Palestrinadenkmals in Rom", der der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 5. Juni desselben Jahres entnommen ist. Danach hatte die *Societa Musicale Romana* in dem großen Saale des *Palazzo Doria-Pamfili* eine Marmorbüste Palestrinas errichtet, zu deren Enthüllung diese Gesellschaft, deren Präsident der Fürst Paolo Borghese war, ein Musikfest veranstaltete. Aus äußeren Anzeichen ist zu entnehmen, daß dieses Fest im Monat Mai stattgefunden haben muß. „Man hatte," so heißt es im

[1]) *Musica sacra* 1913, Heft 6, S. 125.



Berichte der Allgemeinen Zeitung, „die spezifisch musikalische Feier nicht sowohl durch die alleinige Vorführung einer Reihe Prenestinischer Werke zu begehen beabsichtigt, als vielmehr den Plan entworfen, womöglich neue, eigens für den Zweck der Palestrinaverherrlichung verfaßte Kompositionen berühmter europäischer Tonsetzer entstehen zu lassen. Der Aufforderung des Komitees, solche Musikstücke gütigst einsenden und deren Exekution persönlich beiwohnen zu wollen, leistete man fast von allen Seiten willige Folge.

Demgemäß war auch an Richard Wagner[1]) nach Neapel diese zwiefache Supplik ergangen, doch da er bereits bei Gelegenheit einer römischen Lohengrin-Vorstellung der Aufforderung, solche durch sein Kommen zu ehren, nicht willfahrt hatte, so hegte man wenig Hoffnung auf erwünschte Zusage, spitzte sich aber doppelt auf das zu Ehren Palestrinas einzusendende Novum. Welche Überraschung, als statt des ersehnten eigenen Opus eine vom deutschen Meister mit genauen Bezeichnungen versehene Prenestinische Komposition, als eben so und nicht anders zu exekutieren, beim Kapellmeister des Sankt-Peter-Chores einlief! Jetzt folgte der getäuschten Erwartung ein allgemeiner Mißmut; auch einigte man sich sofort, daß trotz aller Ehrerbietung für den hohen germanischen Genius jede individuelle Auffassung, selbst Richard Wagners, einer beinahe vierhundertjährigen traditionellen, tatsächlich vom Taktstocke Palestrinas herdatierenden, zu weichen habe. Mitgliedern der Sixtina, mit ihrem in ganz Italien berühmten Dirigenten an der Spitze, die zumeist schon in frühester Jugend als Chorknaben in jenem heiligen Raume fungierten und sich fortwährend in Palestrinascher Atmosphäre bewegten, sind ja des einstigen Musikreformators Werke Fleisch und Blut geworden; solchen Sängern kann man ein, man möchte sagen mit der Muttermilch eingesogenes Gefühl nicht ohne weiteres wegoktroieren.... Es bleibt unerklärlich, daß unser großer Dichter-Musiker die Unausführbarkeit seiner Zumutung nicht erkannt haben sollte."

Franz Liszt spendete zu dieser Gelegenheit sein *Cantantibus organis*. Verdi hatte gleichfalls abgeschrieben, andere Arbeit vorschützend.

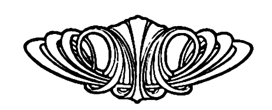
Es scheint mir unzweifelhaft, daß dies der Anlaß sei, auf welchen Glasenapp in der angeführten Stelle abzielt. Der Vorgang schien mir interessant genug, ihn wieder einmal aufzufrischen.

Natürlich fährt Witt dem Referenten der Allgemeinen Zeitung und seinen Gewährsmännern gehörig in die Parade. Unter anderm sagt er:

„Offenbar wollte R. Wagner die Herren Römer aufmerksam machen, was sich Palestrina gebührt. Er wollte nicht seine eigene, d. h. die ihm abverlangte Komposition aufgeführt und dadurch glorifiziert wissen, sondern die Palestrinas. Denn bei uns hält man sich an den Grundsatz: Will man einem großen Komponisten eine Ehre antun, so führt man seine, und nicht eigene Kompositionen auf.... Wenn nun R. Wagner seine Auffassung eines Palestrinaschen Werkes durch Vortragszeichen normierte, so gab er damit sein Interesse und seine Verehrung für Palestrina kund.... Ich weiß nun nicht, ob R. Wagner dabei irre gegangen ist, wie H. Wichmann (der Referent) auf die Auktorität der römischen *„maestri"* hin anzunehmen scheint. Aber das gestehe ich gerne, daß ich vor der letzteren, seitdem ich deren Produktionen Palestrinas selbst gehört, blutwenig oder gar keinen Respekt habe, daß mir dagegen die Edition des *„Stabat mater"* durch R. Wagner den größten Respekt einflößt.... Es ist nicht wahr, daß die Sixtina resp. Mustafa die „tatsächlich vom Taktstocke Palestrinas herdatierende Tradition" festhält. Die Schilderungen, die mir Proske von der Sixtina unter Baini machte, ist ebensoweit von den Direktiven Mustafas verschieden, wie Genie und Handwerker."

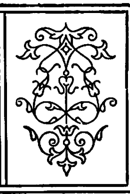
---

[1]) Wie das Musikalische Wochenblatt (1879, S. 600) mitteilt, waren Wagner und Liszt als Repräsentanten der deutschen Musik eingeladen worden.





Pfarrer und Organist



Von Franz Grabner, Pfarrprovisor in Groß-Sölk (Steiermark)[1]

Zu dem relativ kostspieligsten Schmuck unseres Gotteshauses gehört, wie jeder Pfarrherr zu erzählen weiß, die Königin der Musikinstrumente, die Orgel, zumal wenn man in Betracht zieht, daß man heutzutage bei Neu- und Umbauten von Orgelwerken die neuesten Errungenschaften der modernen Orgelbautechnik in Anwendung zu bringen pflegt.

Die Orgel der Gegenwart mit ihrer Röhrenpneumatik — um von der elektrischen Anlage ganz abzusehen — mit ihrer im Vergleich zu den Werken der früheren Zeit bedeutend erweiterten Disposition, mit ihrem äußerst subtilen Mechanismus, mit ihrem bunten Gewirr von Registern, Koppeln, Kollektivzügen und -tritten, Auslösern usw. kostet denn auch kein geringes Geld und der Kirchenvorstand hat, wofern nicht etwa ein vermögender Wohltäter *ad hoc* seine Tasche entsprechend öffnet, oft saure Mühe die Kosten für eine neue Orgel aufzubringen.

Ist nun diese Angelegenheit zum Abschluß gebracht, steht das Werk als neue Zierde der Kirche fix und fertig da, dann meint so mancher Pfarrer das Seinige getan zu haben, ohne zu bedenken, daß er als Kustos aller im Gotteshause befindlichen Gegenstände auch diesem wertvollen Inventarstück seine besondere Sorgfalt zuwenden soll.

Zunächst erwächst ihm die verantwortungsvolle Pflicht, für die Erhaltung der neuen Orgel Sorge zu tragen und alle schädlichen Einflüsse von derselben nach Kräften ferne zu halten. Diese können mannigfacher Natur sein: Feuchtigkeit, Nässe, direktes Sonnenlicht und dergleichen mehr. Ein Feind der Orgel ist beispielsweise der Staub in der Kirche; peinliche Sauberkeit im Innern des Gotteshauses entspricht also nicht nur der Würde desselben, sondern bildet auch einen wichtigen Faktor für die Integrität der Orgel.

Vor allem jedoch — und dies sei hier eigens betont, weil es häufig zu wenig beachtet wird — kann dem Werke kaum etwas so sehr von Nachteil sein als unkorrektes Spiel auf demselben.

Der Vorsteher der Pfarrgemeinde wird ferner nicht minder wie die Pfarrinsassen selbst, welche für das Zustandekommen der neuen Orgel vielleicht die meisten materiellen Opfer gebracht haben, ein Interesse daran haben, daß die dem Werke eigenen Klangschönheiten und dessen Farbenreichtum durch kundiges Registrieren vollauf zur Geltung kommen.

Bei dem Umstande endlich, daß bei jeder Orgel, mag dieselbe aus der Werkstätte der besten Firma sein, im Laufe der Zeit kleine Fehler, Störungen im Mechanismus, Versagen oder unangenehme Verstimmungen einzelner Töne und dergleichen mehr unvermeidlich sind, wird der Pfarrherr auch darauf Bedacht nehmen müssen, daß derlei mehr oder minder große Schäden stets rasch und ohne namhafte Belastung des Kirchenvermögens behoben werden. —

Der Rektor der Kirche wird jedoch dieser ihm zugedachten dreifachen Aufgabe in eigener Person wohl höchst selten nachkommen können; fürs erste schon deshalb, weil der Organistendienst außerhalb seiner eigenen Berufssphäre liegt; dann wohl auch, weil er auf dem Gebiete der Orgel, vielleicht der Kirchenmusik schlechtweg Laie ist. An seine Stelle tritt der Organist im engeren Sinne des Wortes, welcher wieder folgerichtig außer einer dem Charakter der Orgel angepaßten Spieltechnik, auch noch genügende Kenntnisse über das Registrieren und den Bau des Instrumentes aufweisen soll, um seiner Aufgabe als Organist im vollen Umfange nachzukommen und so dem Pfarrvorsteher einen Teil seiner Verantwortung abzunehmen.

Wenn wir nun unsere Organisten auf dem Lande nach den erwähnten drei Gesichtspunkten einer Prüfung unterziehen, so können wir an der Tatsache nicht schweigend vorübergehen, daß sie hierin nicht alle auf der Höhe der Zeit stehen.

---

[1] Vorliegenden Aufsatz, den der Verfasser des empfehlenswerten Büchleins „Die moderne Orgel", leichtfaßliche Darstellung der modernen Registeranlage von Fr. Grabner (Graz, Styria) der Redaktion übersendet, stellen wir hiemit den maßgebenden Kreisen zur Diskussion zur Verfügung.

Dem einen mangelt — zum Nachteile der Orgel — die richtige Spielmanier. Ein anderer wieder ist mit der Disposition seines ihm anvertrauten Werkes, mit den Regeln der Registrierkunst zu wenig vertraut, um das oft schon bei einer Orgel mit geringer Stimmenanzahl sich darbietende Tonmaterial entsprechend auszunützen. Ein dritter endlich steht bei kleinen Übelständen, kleinen Störungen, welche bei einiger Kenntnis des Orgelbaues unschwer zu beheben wären, ratlos da und der Kirchenvorstand sieht sich genötigt, behufs Reparatur vielleicht von weit her einen Fachmann kommen zu lassen, wobei die durch die Reisevergütung erhöhten Reparaturkosten mitunter einen ganz bedeutenden Ausgabsposten verursachen.

Das sind Dinge, welche nicht ignoriert werden dürfen, sondern notwendig zur Frage zwingen, ob hier eine gedeihliche Reform, deren Notwendigkeit und Wichtigkeit ganz außer Zweifel steht, möglich ist und in welcher Weise dieselbe anzubahnen wäre.

Es bedarf wohl keines Hinweises, daß es dort, wo eine Kirchenmusik-, Organistenschule oder ähnliche Anstalt besteht, um die Sache des Orgelspiels besser bestellt ist. Aber leider werden diese Anstalten von einem verhältnismäßig nur geringen Prozentsatz unserer Organisten besucht, und auch die in einzelnen Diözesen üblichen „kirchenmusikalischen Instruktionskurse" gestatten ihrer kurzen Zeitdauer wegen nicht, mit dem Gegenstande der Orgel sich eingehender zu befassen.

Nach meinem allerdings nicht maßgeblichen Dafürhalten ist die Errichtung eines eigenen „Orgelkursus" in jenen Bistümern, wo eine Kirchenmusikschule sich nicht vorfindet, zur Zeit unerläßlich. Die Dauer dieser alljährlich stattfindenden Kurse könnte auf drei Wochen anberaumt werden und wäre für ein tieferes Eingehen in den Gegenstand hinreichend, allerdings unter der Voraussetzung, daß die Teilnehmer am Kurse wenigstens über ein bescheidenes technisches Können verfügen.

Eine andere Frage.

Von welchen Gesichtspunkten müßten die Ausführungen über Orgel, Orgelspiel usw. geleitet sein, um bei den Frequentanten des Kursus einen wirklich praktischen Erfolg zu sichern?

Es kann mir gewiß nicht beifallen, erprobten Lehrkräften, bewährten Meistern im Orgelspiel über das Um und Wie ihrer Vorträge irgendwelche Vorschriften zu erteilen; ich habe vielmehr, da ich die Chorverhältnisse auf dem Lande einigermaßen kenne, lediglich ein praktisches Moment im Auge und will im folgenden hauptsächlich auf drei Punkte hinweisen, welche einer besonderen Beachtung wert erscheinen.

1. Technische Behandlung der Orgel

Auf dem Lande, und zwar gar nicht so selten, finden sich noch immer Orgelspieler, welche, den Charakter ihres Instrumentes völlig verkennend, Fingersatz und Anschlag des Klaviers auch auf die Orgel übertragen. Daß aus einem solchen Spiel, durch längere Zeit fortgesetzt, der zarten Manualmechanik der modernen Orgel ein empfindlicher Schaden erwächst, wird kaum jemand in Abrede stellen. Das gleiche gilt vom Pedalspiel und es ist nicht zu viel behauptet, daß ein einwandfreies Legatospiel im Pedal auf dem Lande eine Seltenheit ist.

Auf dieses Moment nun, auf die spieltechnische Behandlung der Orgel, auf das gebundene Spiel im Manual wie Pedal wird man beim Orgelkurse in erster Linie Rücksicht nehmen müssen. Ein sorgfältiges Legatospiel halte ich für einen eminent wichtigen Faktor für die Erhaltung eines Orgelwerkes; eine nach dieser Seite ein tadelhafte Spielweise schädigt, wie bereits bemerkt, das Instrument und kann unter Umständen — nicht den Organisten, der es eben nicht besser kann, als vielmehr den Pfarrvorsteher, der um die Sache weiß, aber gleichgültig darüber hinweggeht, ersatzpflichtig machen.

2. Disposition, Registrierkunde

Wenn mancher Organist mit der mehr oder minder großen Anzahl klingender Stimmen, mit den mechanischen Spielbehelfen und Vorrichtungen an seiner Orgel soviel wie nichts anzufangen weiß, wenn mitunter bei einem Orgelspieler im Laufe der Zeit hinsichtlich des Gebrauches der Register sich eine den Regeln der Registrierkunst ganz zuwiderlaufende Schablone ausgebildet hat, welche das Fehlen jedweder künstlerischen Auffassung zu bekunden scheint, so läßt sich diese Erscheinung nur daraus erklären, daß dem betreffenden Spieler die grundlegenden Kenntnisse und Regeln der Disposition einer Orgel und des Registrierens vollständig fremd sind.

Man ist vielleicht geneigt einzuwenden, daß diese Dinge sich auch aus dem Buche aneignen lassen. Wir besitzen auch tatsächlich vortreffliche Studienbehelfe über Orgelbau, welche für ein allerdings mehr theoretisches Studium eine gute Handhabe bieten; aber man vergesse nicht: die Praxis ist und bleibt die beste Lehrmeisterin; ein wohlvorbereiteter Vortrag über diese Materie, in gemeinverständlicher Weise von der Orgelbank aus gehalten, wird mehr Nutzen schaffen als trockenes Bücherstudium.

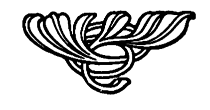
Bei diesen Vorträgen kämen folgende Punkte in Betracht: Begriff der Fußtonhöhe, Labial- und Zungenpfeifen, Charakteristik der einzelnen Pfeifenchöre, Haupt- und Hilfs- (Neben- und gemischte) Stimmen. Wenn man weiters bedenkt, welcher Unfug manchmal mit letzteren getrieben wird (z. B. mit der Mixtur), so erscheint eine klare Beantwortung der Frage, unter welchen Voraussetzungen eine Hilfsstimme herangezogen werden darf, als höchst wichtig und notwendig. In weiterer Folge ist dann der Schüler mit dem Gebrauche der mechanischen Spielhilfen (Koppeln, Kollektivzügen usw.) bekannt zu machen; als Supplement zu diesen Ausführungen könnten noch beigefügt werden allgemeine Bemerkungen über die Behandlung der Orgel als Begleitungs- und Soloinstrument.

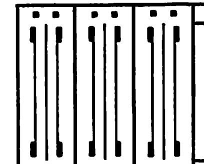
3. Orgelbaukunde

Die Kenntnis des Baues und der inneren Einrichtung der Orgel, ihrer Bestandteile usw. ist für den Organisten von eminent praktischer Bedeutung. Es soll derselbe imstande sein, nötigenfalls kleinere Reparaturen am und im Werke vorzunehmen; eingetretene Störungen (z. B. Forttönen, Tremolieren eines Tones), welche beim Vorhandensein nur eines Manuals ein weiteres Spielen überhaupt unmöglich machen, sofort zu beheben; unrein oder falsch tönende Pfeifen auf ihren normalen Ton einzustimmen und dergleichen mehr. Der Organist soll es ferner verstehen, die Orgel, insoweit dies erforderlich scheint, abzutragen, um das Innere, besonders das Pfeifenwerk von Zeit zu Zeit gründlich vom Staube zu reinigen.

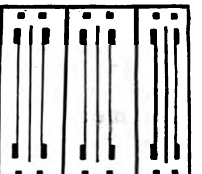
Die Leitung des Orgelkurses wird demgemäß auch zu diesem Gegenstande Stellung nehmen und dem Schüler jenes Maß von Kenntnissen zu vermitteln bemüht sein, das ihn obigen Anforderungen zu entsprechen in die Lage setzt. Was nun die Frage betreffs der praktischen Durchführung dieses dritten Punktes betrifft, so sei folgendes bemerkt: Da bei einer bereits fertiggestellten Orgel nicht viel herumexperimentiert werden darf und weil weiters eine solche auch keinen Einblick in sämtliche Details gestattet, so wird am besten ein Orgelbaumeister die Erörterung dieses Themas, und zwar etwa an der Hand eines gerade im Baue befindlichen Orgelwerkes, übernehmen müssen. Nun beherbergt nahezu jede größere Stadt den einen oder anderen Orgelbaumeister; wenn nun der Kursus dorthin einberufen wird, und zwar zu einer Zeit, wo eben ein Werk zur Aufstellung gelangt, so kann obige Frage, selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß zwischen Kursusleitung und Orgelbauer ein diesbezügliches Übereinkommen getroffen wurde, als gelöst betrachtet werden.

Wenn auch die angeregte Idee eines dreiwöchentlichen Orgelkursus nicht als der einzige und noch weniger ausschließlich richtige Weg für eine Sanierung der Verhältnisse im obigen Sinne bezeichnet werden kann, so muß doch anderseits betont werden, daß die praktische Durchführung dieses Gedankens keinen besonderen Schwierigkeiten, weder technischen, noch finanziellen begegnen wird. Auch der praktische Erfolg steht außer Zweifel; der Kursusteilnehmer, welcher diese drei Wochen tüchtig ausnutzt, sich mit Liebe und Eifer der Sache hingibt, wird sicher soviel mit nach Hause nehmen, um auf dem Grunde des Gehörten und Gelernten erfolgreich weiterbauen zu können — zur Freude des Kirchenvorstandes, zum materiellen Nutzen der betreffenden Kirche und zur Erbauung der Gläubigen.





Musikalische Rundschau



Mannheim. Kirchenmusikalische Aufführung des Cäcilienvereins in der Jesuitenkirche. Langsam aber sicher erobert sich das Verständnis für echte kirchliche Kunst und die Liebe zu ihr die Herzen unseres Volkes, die ihr durch jahrhundertelange (möchte man sagen) Pflege einer mehr profanen, als liturgischen Auffassung der *„ars sacra“* entfremdet worden waren. Das gilt für die kirchliche Kunst jeder Gattung, für die Kirchenbaukunst, für die Malerei und nicht zuletzt für die Kirchenmusik.

Unserm glorreich regierenden Heiligen Vater Papst Pius X., danken wir es in erster Linie, daß er durch die Macht seines Wortes dem wahrhaft erhebenden kirchlichen Gesang, der auf dem gregorianischen Choral sich aufbaut, wieder die Tore unserer Gotteshäuser öffnete. Dem Motu proprio des Papstes verdankt auch die Kunst desjenigen, dessen 25. Todestag es am Sonntag zu feiern galt, F. X. Witts, den weiteren Wirkungskreis.

Über die Person und den Künstlercharakter Witts sind unsere Leser unterrichtet. Heute gilt es daher nur nachzuprüfen, inwieweit der Cäcilienverein der Jesuitenkirche die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, zur Lösung brachte. Diese Aufgabe läßt sich präzisieren in den Satz: Es soll die künstlerische Eigenart und die Bedeutung Witts in möglichst knappen aber ausreichenden Zügen, und zwar in markanten Werken einem größeren Publikum gezeigt werden; dabei soll möglichst die praktische Verwertbarkeit der Darbietungen betont werden.

Trotzdem es sich also nicht um ein Kirchenkonzert in des Wortes landläufiger Auslegung, sondern vielmehr um eine praktische Cäcilienfeier handelte, war das Interesse des Publikums ein über Erwarten großes. Schon lange vor Beginn des Konzerts war der weite Raum unserer herrlichen Jesuitenkirche, die sich wie kaum eine zweite zu festlichen Veranstaltungen kirchlicher Natur eignet, fast völlig gefüllt (3—4000 Personen). Das allein schon war ein stimmungsvolles, erhebendes Bild.

Mit einem melodienreichen Präludium von A. Hesse, das Herr Organist G. Schneider in technisch hervorragender Nüancierung und künstlerischer Durchgestaltung — soweit das die sehr reformbedürftige Orgel überhaupt zuließ! — bot, begann die Feier. Dann folgte, von Gebet und Predigt unterbrochen, eine der ausdrucksvollsten und charakteristischsten von Witts Messen, die *Missa „Salve Regina“*, in welcher der Chor unter der bewährten Direktion des Hauptlehrers Holoch sein ganzes Können zeigte. Die Mittelstimmen, denen zuweilen recht schwierige Probleme gestellt waren, hielten sich tapfer, was ihnen allerdings erleichtert wurde durch die sichere, wirkungsvolle Abrundung, welche Baß und Sopran den Chören verliehen. Sehr angenehm fiel die vornehme Zurückhaltung auf, die der Sopran in den hohen Lagen sich auferlegte und das gerade an Stellen, die zu ausgiebigem Stimmverbrauch reizten, wie das *„Alleluja“* des Graduale und das *„Regina coeli“*. Hier fühlte man die strenge, künstlerisch abwägende Hand des Dirigenten deutlich heraus.

Aus der Fülle des Gebotenen einzelnes herauszuheben, fällt bei der durch alle Chöre durchgehenden Eigenart Witts — spricht man doch geradezu von einem Wittschen Stil! —, die eine etwas gleichmäßige Ausgestaltung aller Einzelteile jedes zusammenhängenden Opus fordert, ziemlich schwer. Die *„Salve Regina“*-Messe läßt nur ein Gesamturteil zu und das lautet: Der Chor hat die eingangs erwähnte Aufgabe, die ernste, feierliche, getragene, manchmal vom geheimnisvollen Schleier des zu feiernden Mysteriums umhauchte Musik Witts überzeugend zum Ausdruck zu bringen, glänzend gelöst. Der Eindruck war tief und wäre sicher noch tiefer gewesen, wenn das heilige Opfer den Chören die göttliche Weihe gegeben.

Der wuchtigste der Wittschen Chöre, die nicht in den Rahmen der *„Salve Regina“*-Messe fallen, war das Offertorium *„Emitte Spiritum“*; hier zeigte sich der Chor in seiner ganzen Stärke, das war ein Meisterstück. Ihm ebenbürtig war der 8stimmige Schlußchor „Das ist der Tag, den der Herr gemacht“ von Büning, der von Orgel und Posaunen begleitet, in rauschendem *Majestoso* und in gewaltiger Tonfülle dahinwogte.

Nicht vergessen dürfen wir auch hier des tüchtigen Organisten, Herrn Schneider, der verschiedentlich Proben seiner reifen Kunst gab; das Präludium haben wir bereits erwähnt; Anerkennung verdient aber auch das eingelegte *Andante* von Ebner, das rein und edel zum Vortrag kam; von hübscher Erfindungsgabe und reicher Technik zeugte das Postludium eigener Komposition, das einzelne Stellen von hervorragender Klangschönheit aufweist.

Gedacht sei hier auch der herrlichen, von echt cäcilianischem Geiste getragenen Festpredigt des Herrn Stadtpfarrers Kempf aus Zweibrücken, des bekannten, uns Mannheimern liebgewordenen Kanzelredners. Der Gesang, die schönste Zier unserer Kirche, das war der Grundgedanke der Predigt, die in zwei Teilen die Frage behandelte: Warum pflegen wir den Gesang bei unserem Gottesdienste? und Weshalb haben wir uns in Cäcilienvereinen zusammengeschlossen? Leider fehlt uns hier der Raum, um auf die poetisch verklärten, tiefen Gedanken des Predigers näher einzugehen, deren ergreifendster wohl die Verherrlichung des Tones als eines Apologeten der göttlichen Weisheit und Allmacht war; den Tausenden aber, die dem Redner lauschten, werden seine Worte unvergeßlich sein.

Die Feier, die um halb 5 Uhr begonnen hatte, war kurz nach 6 Uhr zu Ende. Die Cäcilianer und ihre **Freunde** sowie die Gäste trafen sich nach der Feier im Café Oper zu einer wohlverdienten geselligen Zusammenkunft, die bei Rede und Gegenrede — es sprachen u. a. Herr Bankbeamter Schneider, Herr Stadtdekan Bauer und Herr Stadtpfarrer Kempf — und bei musikalischen Darbietungen einen angeregten Verlauf nahm. Den wackeren Cäcilianern der Jesuitenkirche und ihrem arbeitsfreudigen Dirigenten aber war der verflossene Sonntag eine erfolgverheißende Aufmunterung zu weiterem zielbewußten, von heiligem Eifer durchglühten Streben und Schaffen im Dienste der heiligen Cäcilia, im Dienste der Kirche und der höchsten Kunst.

Mögen uns solche Veranstaltungen noch öfter beschert sein. Dr. F. W.

Chemnitz. Katholischer Chorgesangverein „Cäcilia". Am 19. November hielt die Chemnitzer „Cäcilia" in der alten Pfarrkirche, dem einstmaligen 1. Chemnitzer Theater, ihre jährliche *Visitatio Sanctissimi* ab. Diese Aufführung stand ganz im Zeichen unserer neuerbauten Orgel (Gebr. Jehmlich), um derentwillen man sogar die alten Meister, die „Spezialität" unserer „Cäcilia", wegließ. Das Programm war folgendes: Präludium in *E* von Ebner (H. Dirigent Lehrer Vogt), *Kyrie* (Augustinusmesse) von Griesbacher, *Gloria* (Jubiläumsmesse) von Mitterer, Präludium durch alle Tonarten von Beethoven (H. Direktor Grohmann), *Adjutor et protector* (Choral), *Homo quidam* von Haag, Rezitativ und Arie: Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor . . . (Schöpfung) von Haydn (Frau Konzertsängerin Goldmaier, M. d. C.), *Tantum ergo* von Groiß, *Es-Dur*-Fuge von Brosig (H. Lehrer Justs). Der Festprediger, Hochw. Herr Pfarrer Jäschke aus Freiburg, pries die Orgel als eine Beglückerin der Friedfertigen, als Trösterin der Kreuztragenden und als Mahnerin der Sünder. Die vollbesetzte Kirche bewies, welches Interesse die Gemeinde dem Kirchengesange entgegenbringt. Möge es immer so bleiben!

Cham. 1. Stadtpfarrkirche St. Jakob. 25. Dezember: Zur Matutin: Responsorien von Mitterer, Hymnus von Kaim, *Te Deum* von Rihovsky, Op. 4, Weihnachtslied von Führer. Dann *„Missa Loretto"*, Op. 3, von Rihovsky. Nach rezit. Offertorium *„Pastores"* aus Op. 8 von Franz Bühler. Zum Hirtenamt: Cäcilien-Messe von Reber, Op. 5, einstimmig. Zum Hochamt: *Veni Creator* von Goller, Festmesse in *D* von Brosig, Op. 36, Offertorium von Greith, *Tantum ergo* von Goller. — 26. Dezember: *„Missa Cyrilli et Methodii"*, Op. 2, von Rihovsky, Offertorium von Haller aus Op. 80. Die Vesper an beiden Tagen von Molitor, *„Alma Redemptoris"* von Schnabel. Die Wechselgesänge choraliter aus der Vaticana.

2. Redemptoristenkirche „Maria Hilf". Am 25. Dezember: *„Missa Pastoralis"*, Op. 9, von Rihovsky mit Orchester. Nach rezitiertem Offertorium Resp. *„Hodie nobis"* von Mitterer. Zur Kommunion der Gläubigen Gesänge aus Rihovsky Op. 30 Nr. 3 *„Ave verum"*. Am Schlusse Weihnachtslied von Führer. Zum Hirtenamt: *„Missa Brevis"*, Op. 20, für vierstimmigen Männerchor von Rihovsky. Zum Hochamte: Kaisermesse von Rihovsky, Op. 33, mit Orchester. Offertorium von Haller aus Op. 80. *Tantum ergo* von Goller, Op. 67. — Am 26. Dezember: Um 1/28 Uhr *„Missa Lauda Sion"*, Op. 19, von Rihovsky ohne Orchester. Offertorium von Haller, Op. 80. Die Wechselgesänge choraliter nach der Vatikana.

Augsburg-Lechhausen. St. Pankratius. Christmette: *Missa III* für gemischten Chor und Orgel von Haller. Weihnachten: Pastoralmesse für Soli, gemischten Chor und Orchester von Kempter (Instrumentalmusik von 15 Trompetern des 4. Feld-Art.-Regts.). *„Viderunt omnes"*, vierstimmig a cappella von Mitterer; *„Tui sunt coeli"*, fünfstimmig von Haller; Vesper-Psalmen von Kammerlander; *„Alma redemptoris"*, vierstimmig mit Orgel von Griesbacher. Stephanstag: *„Missa de Spiritu Sancto"* für gemischten Chor und Orgel von Ebner.

Coesfeld i. W. Westfälischer Fortbildungskursus für Schulgesang. Vom 2.—9. Jan. 1914 findet in Coesfeld i. W. ein Schulgesangkursus statt, dessen Lehrplan und Dozenten nachstehend folgen: 1. Hofschauspieler Calm, Dessau, Lehrer der Sprechtechnik am Lehrerinnenseminar in Dessau: Sprechtechnik mit praktischen Übungen. 2. Schuldirektor Dr. Hugo Löbmann, Leipzig: Aus meiner Singestunde (mit Kindern); Zur Geschichte des Gesangunterrichts. 3. Rektor Ostendorf, Bocholt: Über das bewußte Singen nach Noten. 4. Gymnasialdirektor Dr. Preising, Gesanginspektor für Westfalen, Dortmund: Was läßt sich von der Methode Jaques Dalcroze praktisch in der Volksschule verwenden? Mit praktischen Vorführungen der Singschule Coesfeld. 5. Seminarmusiklehrer Schmidt, Dorsten i. W.: Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts nach Professor Rolle. (Praktische Lektionen mit Kindern.) Geschichte des Deutschen Volksliedes. 6. Kreisarzt Dr. Wolters, Coesfeld: Physiologie der Stimme. 7. Kursleiter Krane, Coesfeld: Die Schulgesangmethoden der Gegenwart: Tonika Do-Methode — Eitz Tonwort — Theorie und Praxis. — Atemtechnik und Stimmbildung. Schülervorführungen.

Nähere Auskunft durch den Kursleiter Karl Krane, Coesfeld i. W.

Rom. Die *Scuola Superiore di Musica Sacra* sang am 18. Dezember für die Verstorbenen: E.mo Card. Pietro Respighi, Vicario di S. S., E.mo Card. Francesco Nagl, Arcivescovo di Vienna, E.mo Card. Giuseppe Vives y Tuto, Ecc.ma Sig.a Rosa Sarto, sorella di S. S. Papa Pio X, Rev.ma M. Maria di S. Maurizio, Superiora generale delle Religiose di Maria Riparatrice unter Maestro D. Raffaele Casimiris Leitung ein Requiem von Giovanni Matteo Asola († 1609) für vier Männerstimmen.

Regensburg. Se. Exzellenz, unser Hochwürdigster Bischof Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, feierte am 23. und 24. November unter allgemeiner, freudigster Anteilnahme von Klerus



und Volk sein 40jähriges Priesterjubiläum. Eine eigene Broschüre, die in nächster Zeit im Verlag von Fr. Pustet erscheint, wird eine nähere Beschreibung der Feierlichkeit bieten.

In **Paderborn** brachte der Musikverein am 12. Dez. unter der Direktion des Herrn Arthur Bartsch, Lehrers an der dortigen Kirchenmusikschule, Mendelssohns „Elias" zu einer Aufführung, über welche sich die Tageszeitungen sehr günstig aussprechen. — In **Deggendorf** veranstaltete der Pfarr-Cäcilienverein unter der Leitung des Herrn Stadtpfarrchorregenten Goller ein Weihnachtskonzert mit sehr schönem Programm.

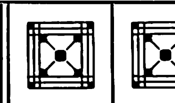
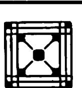
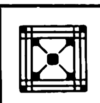
Sigmaringen. Dem Musikdirektor Richard Hoff in Sigmaringen, ehemaligem Schüler der Kirchenmusikschule zu Regensburg, wurde in Anbetracht seiner hervorragenden Leistungen und Verdienste um das hiesige Musikleben von Sr. Kgl. Hoheit dem Fürsten Wilhelm von Hohenzollern die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. (Herzliche Gratulation. Die Red.)

Zum Nachfolger des H. H. Dr. Otto Drinkwelder als Stiftsorganist in **Seckau** wurde Herr Karl Walter jun. aus Montabaur (der Sohn des bekannten Herrn Kgl. Seminarlehrers Karl Walter) berufen. Herzlichsten Glückwunsch!

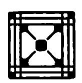
An die Redaktion laufen sehr häufig Kompositionen ein mit der Bitte um Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog. Dieselben müssen direkt an den H. H. Generalpräses Prof. Dr. H. Müller, Paderborn (in zwei gedruckten Exemplaren) gerichtet werden, welcher dann das Weitere veranlassen wird.

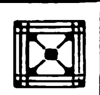
Für die zahlreichen gütigen Glück- und Segenswünsche, die der Redaktion von lieben Freunden und Bekannten zu Weihnachten und Neujahr 1914 zugegangen sind, dankt dieselbe auf diesem Wege bestens und erwidert sie auf das herzlichste mit dem Wunsche: *Omnia bona faustaque pro 1914.*

Regensburg, am heiligen Abend 1913 — Die Redaktion

Besprechungen





I. Bücher und Schriften

Eisenring, Dr. Georg. Zur Geschichte des mehrstimmigen *Proprium Missae* bis um 1560. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), Heft VII. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 6 *M.*

Nachdem das choralische *Ordinarium Missae* durch die im Heft V der „Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz)" niedergelegten Untersuchungen bis zu einem gewissen Grade seine Würdigung gefunden hat, war es sicherlich ein glücklicher Griff dieser Schule, auch dem *Proprium Missae* ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. Daß hiebei das choralische Proprium von der Betrachtung ausschied und das mehrstimmige Proprium in den Vordergrund des Interesses trat, lag in der Natur der Sache, um so mehr, als zu erwarten stand, die Forschungen würden auch hier, wie beim Ordinarium, bei einer relativ ausgewachsenen und geschlossenen musikalischen Kunstform anlangen. Der gut vorgeschulte und seiner Sache sichere Verfasser führt uns in sieben Kapiteln ebenso viele Propriumsgruppen vor Augen, deren Herkunft, mutmaßliche Autorschaft, liturgische Zusammensetzung und musikalische Bestimmung und Beschaffenheit er jeweilen in befriedigender Weise, wo nötig sehr eingehend und überzeugend nachweist.

Im ersten Kapitel: „Das mehrstimmige Proprium bis 1300" zeigt er das Auswachsen der Mehrstimmigkeit aus dem Organum, das der Pariser Organist Perotin bereits im 12. Jahrhundert zur Drei- und Vierstimmigkeit erweiterte. Kennzeichnend für die Auffassung der Zeit ist die mehrstimmige Behandlung seitens der Komponisten vor allem derjenigen Propriumstexte, die im Choral Solomelodien, resp. tropierte Partien sind. Das zweite Kapitel macht uns mit den Trienter Kodizes des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt, aus denen hervorgeht, daß, nachdem Paris die führende Rolle im Musikleben an andere Städte abgegeben hatte, die Pflege des Propriums hinter der des Ordinariums zurücktritt und erst im 15. Jahrhundert wieder begünstigt wird, ja sie weisen ein vollständiges (mehrstimmiges) Proprium neben der ausgebildeten Missa aus. Die namhaftesten Vertreter der neuen Kunst vor vielen anonymen: Brasart Kraft, namentlich aber Dufay und Binchois arbeiten indessen nach Haberls schon 1885 ausgesprochener Vermutung dem berühmten Lebenswerke Heinrich Isaaks *„Choralis Constantinus"* (Kap. 3) vor. Hier konstatiert der Verfasser, daß der Konstanzer Choral es ist, den der Komponist zur Grundlage seiner Schöpfungen macht. Besondere Pflege erfahren die Introitusgesänge, wie der siebenmal vertonte Introitus *Gaudeamus omnes;* aber auch die übrigen Meßstücke: Allelujavers, Traktus und Sequenz (Prosa), sowie Communio durcharbeitet der in Erfindungskunst und technischen Neuerungen unversiegliche Meister in einer der Blüteepoche der Polyphonie würdigen Weise. Eine auffallende Änderung ist im *„Contrapunctus"* (Kap. 4) vor sich gegangen: die Mehrstimmigkeit hat hier die chorale Solomusik verlassen und sich um die chorale Chormusik angenommen. Die Satzweise ist die alte, von Isaak nicht beeinflußte, bezw. ihn ignorierende. Der *Cantus firmus* zieht sich, der Isaakschen, den Choral in genial und fortschrittlich verwertenden

Praxis entgegen, in langauseinandergezogenen Notenwerten zwischen den beweglichen kontrapunktischen Stimmen dahin; gleichwohl ist der Verfasser imstande, neben der schönen Stimmführung den Zusammenklang und die Harmonie zu rühmen: „Eine so hohe Stufe harmonischen Wohlklangs und der Kontrapunktik hat wohl kaum eines der früheren oder gleichzeitigen Werke erreicht." Auch die Frage nach der Autorschaft beschäftigt ihn hier und er kommt nach allem zu der Annahme, daß der größere Teil des Kontrapunktes von ein und demselben Komponisten stammt, um hiedurch die in der Widmung des Titelblattes ausgedrückte emphatische Mitteilung des Typographen Quarnerus einzuschränken. Die Kapitel 5 und 6 berichten über die *Officia paschalia* und *de Nativitate, Circumcisione* etc., also über Werke mit Texten aus dem Weihnachts- und Osterkreis. Aus dieser Sammlung des Wittenberger Druckers Gg. Rhau geht hervor, daß auch die aufstrebende protestantische Kirche, wie aus den verschiedenen Kirchenordnungen zu ersehen ist, mit lohnendem Erfolg den lateinischen Kirchengesang, besonders auch die Mehrstimmigkeit an den Stiften und Domen gepflegt hat. Mit Vorliebe griffen die Komponisten zu den Texten des Propriums; namentlich hielt sich der Introitus lange in der evangelischen Kirche, cf. Introituskompositionen von Rener, des Imitators Isaaks. Das siebente und Schlußkapitel „Das sanktgallische Antiphonarium *quattuor vocum*" zeigt, daß das Kloster, wie fast das ganze damalige Deutschland, bis weit ins 16. Jahrhundert hinein von der Mehrstimmigkeit beim Gottesdienste absah. Die Ausführungen über die obschwebende Opposition der Konventualen und die Versuche des Komponisten Lupus, ihr die Spitze abzubrechen, erwecken unser ganzes Interesse. Schließlich sagt aber der Autor, daß es ihm wegen des gewaltigen Aufwandes von Mitteln, mit denen das Werk (Kodex 542) hergestellt sei, schwer falle, die Leistung des Musikers derjenigen des Schreibers und Illuminators der Handschrift nachsetzen zu müssen.

Aus den Schlußworten erhellt, daß die Propriumskomposition nach 1560 zwar noch fortdauerte, doch sich das Bewußtsein der zyklischen Einheit des Propriums immer mehr, mit den späteren Jahrhunderten vollständig verfiel. Nur der Introitus erfreute sich der Aufmerksamkeit der großen *a cappella*-Musiker noch geraume Zeit. Zuletzt obsiegte aber die Vorliebe für das mehrstimmige Graduale und Offertorium auch über diesen.

Die exakte und mit vielen Probebeispielen ausgestattete Arbeit Dr. Eisenrings ehrt den Schüler wie den Meister und verdient volle Anerkennung.

Gmelch, Dr. Joseph. Die Kompositionen der heiligen Hildegard. Nach dem großen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 6 *M*.

Eine neue recht anmutige Arbeit hat der Verfasser auf den Plan gebracht, die schon seit langem den Choralforschern am Herzen lag, meines Wissens besonders Prof. Dr. Wagner. Daß eine Nonne berufen wäre, in einer Weise wie die heilige Hildegard in die Geschicke des kirchlichen und kulturellen Lebens einzugreifen, hätte man ohne den quellenmäßigen Ausweis heute wohl bezweifeln mögen. Im 1. Kapitel „Lebensbild und kulturhistorische Bedeutung der heiligen Hildegard" weist dies Gmelch unter Verwertung der bisherigen Hildegardliteratur entscheidend nach. Nicht nur auf aszetischem Gebiete, nein, auf dem ganzen Gebiete der Theologie, in Dichtkunst und Musik, ja selbst in der Naturgeschichte und Medizin besitzt die „Rheinische Seherin" oder „Sibylle des Rheinlands", wie sie genannt ward, das im Gemeingut der damaligen gebildeten Welt stehende Wissen. Kapitel 2 beschäftigt sich mit dem „Großen Kodex der heiligen Hildegard in der Nassauischen Landesbibliothek in Wiesbaden". Der Schilderung nach ein Prachtexemplar einer Handschrift, wie sie im 12. Jahrhundert nicht selten sind. Die Liebe zur heiligen Kunst hat solche phänomenale Handarbeit in damaliger Zeit häufig geschaffen, wie solche auch unter den Münchener Choralschätzen anzutreffen ist (cfr. Sigl, *Ordinarium Missae.* 1. Kap.), vor der unsere Maschinenelaborate verblassen müssen. Ob die Werke (cfr. Seite 17) der heiligen Äbtissin am Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts in der Wiesbadener Handschrift gesammelt wurden, ist einer weitläufigen literarischen Auseinandersetzung nicht wert, die Kompositionen gehören stilistisch dem ausgehenden Mittelalter der noch strengeren Observanz an. Das Kap. 3 führt „Die Kompositionen der heiligen Hildegard" auf, zunächst in einem thematischen Katalog, der über Herkunft, Inhalt, Art der einzelnen Gesangsstücke Ambitus, Modus und besondere charakteristische Eigenschaften derselben tabellarisch instruiert, dann auf 32 phototypischen Tafeln originalgetreu reproduziert. Ich hätte gewünscht, Verfasser, der durch die eingehende Behandlung des *Codex bilinguis* (Meßtonale von Montpellier, Kodex H 159) exerziert gewesen wäre, hätte sämtliche Gesänge in moderner Choralnotation geboten. Aber auch so sind wir ihm dankbar, nachdem er am Schlusse dieses Kapitels Autorschaft, Text, Tonarten mit Ambitus und den musikalischen Charakter der Hildegardschen Kompositionen zwar kurz und summarisch, aber ausreichend würdigt.

Dr. Sigl

Walter, Karl. Glockenkunde. Mit 29 Abbildungen. 1014 Seiten. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gebunden 10 *M* 60 *₰*.

Von Zeit zu Zeit erscheinen auf den einzelnen Wissensgebieten Werke, welche als „Standardwerke" in die Literatur eingereiht werden müssen. Ein solches Buch ist Walters Glockenkunde. Sehen wir uns zuerst seinen Hauptinhalt an: Geschichtliches über die Glocke, Vom Material zur Verfertigung, Über die Ton-, Maß- und Gewichtsverhältnisse, Von der Herstellung der Inschriften, Über die Vereinigung mehrerer Glocken zu einem Geläute, Von der Behandlung, Über elektromagnetische Glockenläutemaschinen, Glockengießer aus alter und neuer Zeit, Verzeichnis der bedeutendsten Glocken. Niemand vermutet wohl hinter



diesen bescheidenen Titelüberschriften den Reichtum an Material, den sie bieten und noch weniger die Mühe und Forschungsarbeit, die in ihnen verborgen liegt. Wer sich davon überzeugen will, der betrachte einmal z. B. die Inschriftensammlung, die Zusammenstellung der Glockengeläute, der Glockengießer, und er wird staunen über den Fleiß und die Akribie des Verfassers und das um so mehr, als demselben zusammenfassende Vorarbeiten hiefür nicht zu Gebote standen; das umfangreiche Literaturverzeichnis (S. III — XXV) kann da eine beredte Sprache sprechen. Und so dürfen wir uns denn freuen, daß uns der Verfasser ein Werk geboten hat, das seinen Meister „mit lautem Glockenklang" selbst lobt und das in der Literatur in Zukunft „die" Glockenkunde sein und wahrscheinlich auch bleiben wird. Denn es werden sich wohl nicht viele Verleger in deutschen Landen finden, die ein so kostspieliges Werk in typographisch so vornehmer Aufmachung herstellen trotz des voraussichtlich nur geringen Absatzes, und hiefür gebührt der Verlagsfirma hohes Lob und aufrichtige Anerkennung. Freilich wäre es zu wünschen, daß das kostbare Buch mit seinem reichen Inhalt in die Hände aller Kirchenvorstände, Kirchenbeamten usw. käme, aber wer die Schicksale solcher Werke kennt, der weiß, daß trotz des billigen Preises — denn für ein Buch von über 1000 Seiten ist der Preis von 10 M 60 Pf wirklich billig — vielleicht nur die Bibliotheken, die wissenschaftlich interessierten Kreise und — die Glockengießer sich dasselbe als notwendiges Fachwerk anschaffen werden. Und darum wäre es denn freudigst zu begrüßen, wenn sich der Verfasser bereit erklären würde, das praktische und für den Pfarrvorstand, den Geistlichen, den Kirchenmusiker usw. in Betracht kommende Material von dem wissenschaftlichen Quellenmaterial zu sondern und in einem Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" mit dem Titel „Praktische Glockenkunde" in Bälde erscheinen zu lassen. Dann besitzt die Theorie und die Praxis alles, was sie für die Zukunft auf dem Gebiete der Glockenkunde braucht.

Suñol, P. - Sandhage. Theoretisch-praktische Choralsingschule nach Solesmischer Methode für die deutschen Kirchenchöre bearbeitet. **Tournai, Desclée & Cie.**

Der um die Hebung des Choralgesanges eifrig sich bemühende Pfarrer zu St. Agnes in Hamm (Westf.) Albin Sandhage, hat das spanische Werk des Benediktiners von Montserrat, P. Suñol, des Leiters der Choralvorträge auf dem dritten Kirchenmusikalischen Kongreß in Barcelona, ins Deutsche übertragen unter weiterer Zugrundelegung einer französischen Übersetzung des P. Sablayrolles und der diesbezüglichen Arbeiten des Dom Mocquereau (besonders *Le nombre grégorien*). Sandhage begründet im Vorwort diese Edition mit folgenden Worten: „Eine Anzahl sehr guter Werke über den Choral ... sind erschienen. Allein es fehlt bis jetzt noch an einem Buche, das die Prinzipien der Schule von Solesmes unverändert und klar wiedergäbe." Das Werkchen zerfällt in drei Teile; erster Teil: Elementarkenntnisse, zweiter Teil: Theorie des Chorals, in welchem die Lehre vom Rhythmus natürlich die Hauptrolle spielt, dritter Teil: Übungsbeispiele. Es besteht kein Zweifel, daß das Buch einen wertvollen Beitrag zur Choralliteratur bildet.

Conrad, Franz. Der liturgische Dienst eines katholischen Lehrers mit Ausnahme des Organistendienstes. 5. Aufl. **Bamberg, F. X. Bucher.** Preis 1 M 60 Pf.

In der Gegenwart, wo wohl der größere Teil der Lehrer den Dienst des Küsters nicht mehr selbst versieht und wo Pfarrer und Lehrer eine Lostrennung dieses Teils — beide mit Recht — baldigst ersehnen, halte ich den Titel für nicht glücklich gewählt; vielleicht hieße es besser: Der liturgische Dienst des katholischen Küsters, zumal ja das eigentliche Dominium des Lehrers, das Organistenamt, in dem Werkchen nicht berührt wird. Sonst ist das Büchlein äußerst praktisch, verlässig und klar. Daß mancher Ritus (z. B. Leichenbegängnisse, Benediktionen usw.) speziell für die zwei Diözesen Würzburg und Bamberg festgelegt ist, gibt demselben vielleicht einen beschränkten Abnehmerkreis. An eine *Editio Vaticana* scheint der verehrte Herr Herausgeber nicht gedacht zu haben, sonst dürfte er wohl nicht in einem Büchlein, das die Approbation des Bischöfl. Ordinariates Würzburg trägt — dieselbe datiert allerdings vom 5. Juni 1903 während das Titelblatt der fünften Auflage die Jahreszahl 1912 zeigt — die Choralmelodien der Medizäa trotz des bereits längst vorliegenden *Officium Defunctorum* der *Editio Vaticana* nachdrucken.

II. Kompositionen

Pagella, G., Op. 104. *Messa di Requiem* für zwei gleiche Stimmen mit Orgel. **Turin, Perisono & Co.** Partitur 3 L. 50 Cts., Stimmen à 40 Cts.

Pagella schreibt in letzter Zeit sehr viel, aber man muß es ihm lassen, er hat eine gewandte, melodiöse Feder. Auch vorliegendes einfache Requiem beweist das; allerdings erheischt der Rhythmus von dem Chorregenten mitunter eine sehr aufmerksame Behandlung. — Leicht.

Skobel, P., Op. 18. *Missa quadragesimalis* für Sopran, Alt und Baß. **Im Selbstverlag des Komponisten (Primkenau).** Partitur 1 M, jede weitere Partitur als Stimme 25 Pf.

Trotz der bescheidenen Ansprüche, mit denen die Messe auftritt, wird sie infolge der teilweisen thematischen Führung der Stimmen gut klingen. *Benedictus* erfordert ganz langsames Tempo. — Sehr leicht.

Wiemer, S., Op. 2. Messe (ohne *Credo*) zu Ehren Unserer Lieben Frau von der immerwährenden Hilfe für 4st. Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 M, Stimmen à 15 Pf.

Es ist noch gärender Wein, den uns der talentierte Komponist bietet; die Messe weist zuviel Bewegung, um nicht zu sagen Unruhe auf. — Mittelschwer.

Stein, H., Op. 2. *Missa in hon. Beatae Mariae* für 5 st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Abermals ein Op. 2, eine glatte, saubere Arbeit — vielleicht von einem Nekes-Schüler —, die Chören, auf welchen dieser Stil heimisch ist, eine dankbare und wirkungsvolle Gabe sein wird. Leicht bis mittelschwer.

Albergoni, A., Op. 17. *Missa Solemnis in hon. S. Ambrosii, Gervasii et Protasii* für 4 st. gem. Chor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Ein scharfes Gegenstück zu der eben erwähnten Messe; sowohl aus der manchmal etwas ungewöhnlichen Orgelbegleitung (vgl. S. 6, 7, 11 usw. der Partitur) als aus dem Vokalsatz spricht der Italiener. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Opus in sicherer kontrapunktischer Arbeit viel Schönes und Kunstvolles darreicht, aber auch vieles, was unserem deutschen Geschmack weniger zusagt. Dennoch mag die festliche Messe viele Freunde finden.

Faist, Dr. A., Op. 25. *Missa sexta (pastoralis)* in G für 4 st. Chor mit Instrumentalbegleitung oder mit Orgel allein. **Ziegenhals, A. Pietsch.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Singstimmen 1 ℳ 50 ₰, Instrumentalbegleitung 6 ℳ.

Man merkt den Kompositionen Faists keineswegs den Mathematikprofessor an; statt eines trockenen Satzes versteht es der Autor vielmehr sehr „schmalzig" — um ein Wort Mons. Mitterers zu gebrauchen — zu schreiben, so daß die Chöre an seinen melodienreichen und lieblichen Arbeiten, namentlich in Österreich, großen Gefallen finden. Freilich darf anderseits nicht verschwiegen werden, daß dabei die Kunst — besonders bei einer *Missa pastoritia* — vielfach etwas zu kurz kommt. Leicht.

Meuerer, J. G., Op. 74. *Missa brevis in hon. B. M. V. in monte* für 4 st. gem. Chor und Orgel. Partitur 3 ℳ, Chorstimmen à 40 ₰, Instrumentalstimmen à 60 ₰.

Die Komposition bewegt sich im großen und ganzen in schönen, zarten Linien, bringt reiche Abwechslung und namentlich eine ausgezeichnete, edle Instrumentation, die stärkste Seite an den Arbeiten Meuerers. Leicht bis mittelschwer.

Pesante, A. *Missa solemnis* für 4 st. Chor mit Orgel. **Mailand, Bertarelli & Co.** Partitur 2 L. 50 Cts.

Eine interessante, satztechnisch gewandte Arbeit des jugendlichen Italieners Luigi Pesante, Direttore d'Orchestra, Sansevero; auch hier finden sich zahlreiche Italienismen, über deren klangliche Wirkung nur eine Aufführung ein sicheres Urteil ermöglichen kann. Mittelschwer.

Skobel, P., Op. 15. Herz-Jesu-Litanei für eine Singstimme mit Orgel. **Im Selbstverlag des Komponisten (Primkenau).** Partitur 75 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Die ganz einfach gehaltene Litanei bringt den deutschen Text für eine Singstimme; für Schulkinder gut geeignet.

Valdés, J., Op. 18. *Ave Regina Coelorum* für 4 st. gem. Chor mit Orgel. **San Sebastian, Casa Erviti.** Partitur 1 Ptas. 50 Cents.

Eine treffliche Arbeit; Julio Valdés verspricht für die Zukunft noch Bedeutendes.

Gyo, A., Op. 3. *O sacrum convivium.* Op. 4. *Salve Regina* für 4 st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 50 bezw. 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Es ist kein rechter Grund ersichtlich, warum der Autor diese beiden Nummern, denen nach keiner Seite hin eine besonders persönliche Note anhaftet, separat ediert. Die bessere Nummer ist das *„O sacrum convivium"* mit seinem wirkungsvollen Alleluja.

Chlondowski, A., Op. 31. *12 pieśni eucharystycznych.* **Oświęcim, Księzy Salezyanón.** Partitur 1 K 80 h.

Der musikalisch reichbegabte Salesianerpriester Dr. Chlondowski hat hier seinen neun Marienliedern Op. 30 (vgl. *Musica sacra* 1912, S. 236) zwölf eucharistische Gesänge für eine Singstimme mit Orgel voll von natürlichem Fluß und Wohllaut folgen lassen. Auch sie würden einer Übersetzung in die deutsche Sprache wert sein. Leicht.

Brun, F. *Les Hymnes des Vêpres.* **Lyon, Janin Frères.** Partitur 3 Fr.

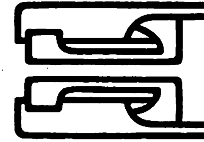
Abbé Brun widmet seit langem der *Editio Vaticana* ganz hervorragenden Fleiß und legt hier die Hymnen der Vesper — untermischt mit einigen mensurierten Stücken — in ganz leichtem dreistimmigen Satze für Orgel oder Harmonium vor. Sehr empfehlenswert.

Tassi, T., Op. 17. *Credo „De Angelis".* **Turin, M. Capra.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

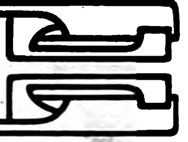
Hier wechseln Choral und zweistimmige Sätze ständig ab, ein Umstand, der meines Erachtens zu viel Unruhe in das Ganze hineinbringt. Am erträglichsten mag das *Credo* vielleicht klingen, wenn zwei verschiedene Chöre zusammenwirken — wie es offenbar der Autor intendiert —, einer, der den Choral und einer, der die mehrstimmigen Sätze übernimmt.

Steinbauer-Göring. Orpheus. Chorbuch für Gymnasien, Realschulen und verwandte Anstalten für gemischten Chor. II. Band für Oberklassen. **Karlsruhe, J. Lang.** Geb. 1 ℳ 50 ₰.

Ein praktisches, inhaltsreiches und billiges Gesangbuch mit vielen Originalkompositionen für unsere Studienanstalten.



Bücher- und Musikalienmarkt



Die Zusendungen von Büchern und Musikalien an Redaktion und Verlag der Musica sacra werden in letzter Zeit so zahlreich, dass es der Redaktion bei dem besten Willen nicht mehr möglich ist alle einzelnen Werke — darunter oft ganz unbedeutende separat edierte Nummern — in rascher Reihenfolge zu besprechen. Sie zeigt daher künftig unter dieser Rubrik die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Abonnenten bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

I. Bücher und Schriften

Gatard, D. Aug. *La Musique Grégorienne (Les Musiciens célebrès).* **Paris, Henri Laurens.**

Gastoué Amadée. *Le Graduel et l'Antiphonaire Romains, Histoire et Description (Bibliotheque de l'art musical religieux).* **Lyon, Janin Frères.**

Springer, M. *Psalmi Vesperarum et Completorii.* Ausgabe in moderner Notation. **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 1 *M* 40 *Pf*, geb. 2 *M*.

Petter, J. M. *Psalterium Vespertinum numeris notatum.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 50 *Pf*.

Futterknecht, Hans. Methodische Sprechübungen. **Diessen, J. C. Huber.**

Eisenmann, Al. Musikalische Unterrichtsstunden, Einführung in die Musiklehre. **Stuttgart, A. Auer.** Geb. 1 *M* 60 *Pf*, Aufgabenheft hiezu 40 *Pf*.

Löbmann, Dr. H. und Gast K. Überblick über die Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. **Berlin, Trowitsch & Sohn.** Ungeb. 60 *Pf*.

Schmidt, Dr. H. Der Männerchor auf natürlicher Grundlage. **München, R. Oldenbourg.** Ungeb. 80 *Pf*.

Hemmes, E., S. J. Richard Wagners „Parsifal". **Mainz, Kirchheim & Co.** Preis 1 *M*.

II. Musikalien

Aus dem Verlag von L. Schwann, Düsseldorf

Kalthoff, F. Dem Kaiser! Festgruß in fünf Gesängen für 4st. Männerchor mit Klavier und verbindendem Text. Partitur 2 *M* 20 *Pf*, Stimmen à 30 *Pf*.

Gyo, A., Op. 4. *Salve Regina* für 4st. gem. Chor. Partitur 60 *Pf*, Stimmen à 10 *Pf*.

Kurthen, W. Lauretanische Litanei für 3st. Frauenchor mit Orgel. Partitur 1 *M*, Stimmen à 15 *Pf*.

Molitor, P. G. Choralmesse für die Verstorbenen für eine Singstimme mit Orgel. Part. 1 *M* 50 *Pf*.

Stein, H., Op. 2. *Missa in hon. Beatae Mariae Virginis* für 5st. gem. Chor. Partitur 2 *M*, Stimmen à 25 *Pf*.

Wiemer, S., Op. 2. Messe (ohne *Credo*) zu Ehren Unserer Lieben Frau für 4st. Männerchor. Partitur 1 *M*, 4 Stimmen à 15 *Pf*.

Aus dem Verlag von Janin Frères, Lyon

Berryer, G. *2 Motets Gregorien à la T. St. Vierge à 2 et 3 voix.* Partitur à 1 Fr. 35 Cent., Stimmen à 25 Cent.

Perruchot, J. *4 Motets à 2 voix inégales.* Partitur 1 Fr. — 1 Fr. 75 Cent., Stimmen à 20—35 Cent.

Brun, F. *Petite Mariale.* Partitur 2 Fr. 50 Cent., Stimmen à 50 Cent.

— — *Chant de la Messe. Accompagnement à 3 parties pour Orgue ou Harmonium. I. Messe de la Vierge. II. Messe de l'Epiphanie.* Partitur 1 Fr. 50 Cent.

Aus verschiedenem Verlag

Nowowiejski, F., Op. 35. Kreuzauffindung. Oratorium. **Leipzig, Leuckart.** Klavierauszug 10 *M*, Textbuch 30 *Pf*.

Meuerer, G., Op. 74. *Missa brevis in hon. B. M. V. in monte* für gem. Chor, Streichorchester und Orgel. **Leipzig, Leuckart.** Partitur 3 *M*, Chorstimmen à 40 *Pf*, Streichquintett-Stimmen à 60 *Pf*.

Kalicinski, Fr., Op. 10. Messe in *G*- und *D*-dur für 4st. Männerchor mit Streichquintett, zwei Hörnern in *F* und Orgel. **Leobschütz, Kothes Erben.** Partitur 2 *M* 50 *Pf*, Singstimmen à 30 *Pf*, Instrumentalstimmen zusammen 3 *M*.

Skobel, P., Op. 18. *Missa Quadragesimalis* für Sopran, Alt und Baß. Partitur 1 *M*, jede weitere Partitur als Stimme 25 *Pf*.

— — Op. 15. Herz-Jesu-Litanei für eine Singstimme mit Orgel. Partitur 75 *Pf*, Stimmen 10 *Pf*. **Beides im Selbstverlag; Primkenau.**

Scherer, W. Am Arberkreuz. Lied für 4st. Männerchor. **Regensburg, Fr. Pustet.**

Branchina, P. *Le 8 Beatitudini a 2 voci dispari (A. e T.) con Org.* **Milano, Bertarelli & Co.** Partitur 2 L.

Kindler, Paul. Die Gradualien: 1. für die Sonntage nach Pfingsten, 2. für die Marienfeste, 3. das *Commune Sanctorum.* **Breslau, Fr. Görlich.** Partitur 1 *M* 50 *Pf* (bei mehr Exemplaren billiger).

Hirtz, A. Prozessionsgesänge für drei gleiche Stimmen mit Begleitung von sechs Blasinstrumenten. **Paderborn, Junfermann.** Partitur 60 *Pf*, Instrumentalstimmen 1 *M*.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

MUSICA SACRA

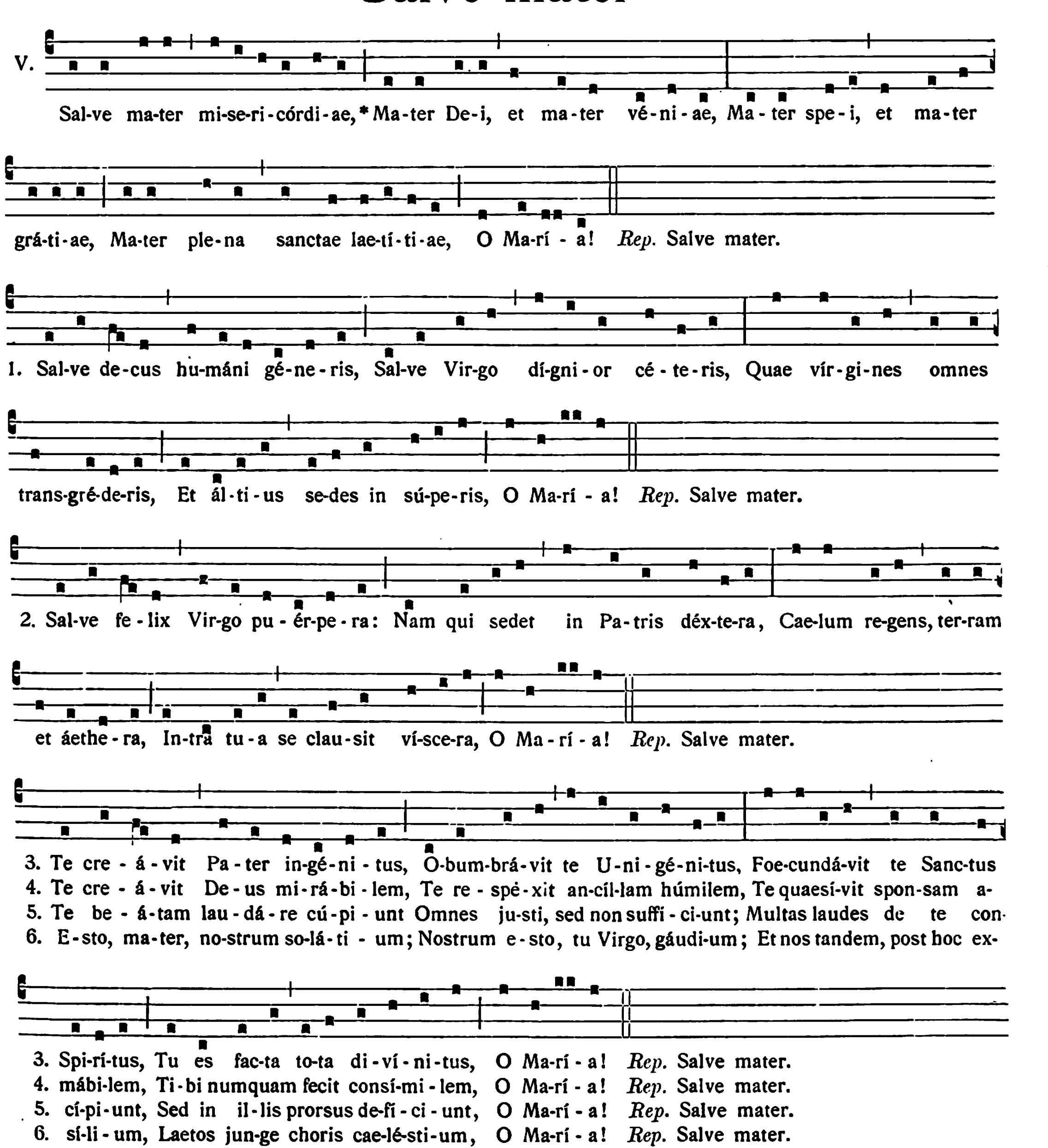
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

2. Heft Februar

Salve mater



Über die Behandlung der Glocken

Von Kgl. Seminarlehrer K. Walter, Glocken- und Orgelbauinspektor, Montabaur[1])

Über die Behandlung der Kirchenglocken hat das Erzbischöfl. Generalvikariat in Köln unter dem 27. Februar 1895 folgende Verordnung erlassen:

„Um die Glocken vor Bruch zu bewahren und um Unglücksfällen, die beim Läuten entstehen können, möglichst vorzubeugen, ordnen wir an, daß die Kirchenvorstände in jedem Jahre einmal alle Glocken ihrer Kirchen durch einen Monteur, oder wenn ein solcher nicht zur Stelle ist, durch einen Techniker untersuchen und hervortretende Mängel sofort abstellen lassen sollen. Nach folgenden Gesichtspunkten ist hiebei vorzugehen:

1. Sind die Glocken stark durchgeschlagen, so daß sie im Schlagringe ungefähr ein Drittel ihrer Dicke eingebüßt haben, dann muß eine Drehung derselben vorgenommen werden.

2. Zeigt die Untersuchung, daß der Klöppel nicht den Schlagring trifft, sondern oberhalb oder unterhalb desselben anschlägt, dann ist der Hängeriemen um soviel zu verlängern oder zu verkürzen, bis der Klöppel die richtige Anschlagstelle hat.

3. Findet sich, daß der Klöppel stark abgeplattet ist, so daß der Anschlag mit einer Fläche erfolgt, dann ist der Klöppel in der Schmiede abzurunden. Auch wenn der Klöppel brüchige Stellen zeigt, sind sie sofort durch den Schmied zu beseitigen.

4. Ebenso müssen die Lederriemen, wenn sie schadhaft geworden sind, durch neue ersetzt werden.

5. Es ist ferner darauf zu sehen, daß die Eisenbänder fest anliegen, die Schrauben sich nicht gelockert haben, die Achsen noch genau wagrecht liegen und die Lager mit ihrem Verschluß in gutem Zustande sind. Vorkommende Schäden bei den einzelnen Teilen der Armatur sind ohne Verzug abzustellen.

6. Die Kirchenvorstände werden angewiesen, die Glocken vor mutwilliger und roher Behandlung zu schützen. Zum Läuten sollen deshalb nur zuverlässige Personen verwendet und der Zutritt zur Glockenkammer Unbefugten untersagt werden.

7. Vor Beginn des Winters sind regelmäßig Vorkehrungen zu treffen, daß kein Schnee sich auf die Glocken lagern und keine Eiskruste sich darauf ansetzen kann, weil sonst erhöhte Gefahr vorliegt, daß beim Läuten ein Zerspringen der Glocken erfolgt.

8. Ferner ist dafür zu sorgen, daß die Glockenkammer sich stets in reinlichem Zustande befinde. Morsche Tragbalken[2]) und verfaulte Dielen sind zu entfernen und durch neue zu ersetzen, damit der Zutritt zu den Glocken ohne Gefahr geschehen kann.

Die Herren Dechanten werden beauftragt, in dem jährlichen Visitationsberichte über die Beobachtung gegenwärtiger Verfügung Mitteilung zu machen."[3])

Hierzu bemerkt[4]) der damalige Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, Domkapellmeister Friedr. Schmidt[5]) in Münster: „Vorstehendem Erlasse möchte ich noch die Bemerkung beifügen, daß auch die Ansiedelung und das Nisten von Tauben und andern Vögeln auf der Glockenkammer unbedingt verhindert werden soll. In meiner Praxis ist mir ein Fall vorgekommen, wo Glocken gesprungen waren, weil sie über und über mit einer Kruste von Taubenabfall überzogen waren. Außerdem müßte der in vielen Gegenden herrschenden Unsitte vorgebeugt werden, daß beim Schlusse der sog. Läutepulsen oder des Läutens überhaupt die einzelnen Glocken noch einmal mit dem Klöppel angeschlagen werden; ein einziger verkehrt angebrachter Anschlag dieser

---

[1]) Vgl. die im Januarheft 1914 (S. 21) der *Musica sacra* besprochene, treffliche ‚Glockenkunde' des Verfassers (S. 646 ff.). Die Redaktion

[2]) Hier sei auch darauf hingewiesen, daß bei eisernen Glockenstühlen der Menniganstrich immer rechtzeitig erneuert werden muß. K. W.

[3]) Gregoriusblatt, 20. Jahrg. Düsseldorf 1895, Nr. 4, S. 42. *Musica sacra*, 28. Jahrg. Regensburg 1895, Nr. 7, S. 99. Vergl. Dr. Joh. Georg Krünitz, Enzyklopädie, a. a. O. S. 146.

[4]) In den Fliegenden Blättern für kathol. Kirchenmusik. 30. Jahrg. Regensburg 1895, Nr. 5, S. 44.

[5]) Seit 1904 Domkapitular in Münster.

Art kann die in voller Vibration sich befindende Glocke zum Zerspringen bringen. Diese Einzelanschläge mit dem Klöppel sind außerdem nach regelrechtem, feierlichem Durchläuten der Glocken als etwas durchaus Unschönes, ja Häßliches zu bezeichnen. Eine Glocke soll sich vielmehr selbst ausläuten, d. h. wenn mit dem Läuten der Schluß gemacht werden soll, so hört man einfach auf, die Glocke noch fernerhin in Bewegung zu setzen; man überläßt sie sich selber, bis daß ihre Schwingungen nach und nach abnehmen und schließlich die Glocke ganz zur Ruhe kommt. Das durch zeitweiligen Anschlag des Klöppels bewirkte sporadische Nachklingen der Glocke bildet eine nicht zu unterschätzende Schönheit und Poesie im Läutewesen überhaupt."

Über Aufhängen der Kirchenglocken stellt Heinrich Böckeler[1]) folgende Grundsätze[2]) auf:

1. Die Achse muß so leicht wie möglich hergestellt werden, am besten aus Holz; sie muß aber stark genug sein, um mit Sicherheit die Glocke zu tragen.

2. Keinerlei Belastung darf über der Achse angebracht werden; selbst das Anbringen von Rädern zur Leitung der Seile ist bedenklich, wenn sie zu schwer sind; sicherer ist die Anwendung von Hebeln unter der Achse.

3. Der Drehpunkt der Achse muß gelegt werden in die Linie, die mitten durch die Krone geht.

4. Die Glocken sollen ruhen und sich drehen auf runden verstahlten Zapfen in runden Bronzelagern.

Der Grundgedanke bei dieser Art der Glockenaufhängung ist nämlich folgender: Glocke und Klöppel sind eigentlich zwei Pendel von ungefähr gleicher Länge, von denen letzteres eine Art Diminutiv des ersteren ist, und in denen beiden der Schwerpunkt so tief wie möglich liegt. Sie sollen gemeinsam in Schwingung versetzt werden, und der Anschlag des Klöppels an die Glocke soll in der Weise erfolgen, daß ersterer, weil leichter im Gewichte, ein Bestreben hat, nach beiden Seiten hin höher hinauf zu schwingen als die Glocke. Dann trifft er die Glocke, wenn sie im Schwingen den höchsten Punkt erreicht hat und eben im Begriffe steht, wieder hinunter zu fahren, in der vorsichtigsten Weise, und der Ton ist edel, ohne Schärfe, hat Zeit zum Ausklingen und wird nicht durch ein Nachzittern des Klöppels behindert. Man bezeichnet diese Art der Ausführung als Läuten mit „fliegendem Klöppel", weil er sich sofort bei Beginn mitbewegt, um erst später, wenn die Glocke in vollem Schwunge ist, „im Fluge" seine Funktionen zu vollziehen. Eine Glocke im Gewichte von 20 Zentner, die nach der oben beschriebenen Art aufgehängt ist, kann von einem Manne bequem geläutet werden. Nur gebe man dem Glöckner die Weisung, daß er nicht eher am Glockenseile ziehen dürfe, bis daß es anfängt, wieder herunter zu sinken; zieht man zu früh an, erschwert man sich und den Gehilfen die Arbeit.

Die in Belgien, Holland, Südtirol und Oberitalien vielfach eingeführte Art der Aufhängung der Glocken hat folgende Nachteile:

1. Unnötigerweise werden die Türme und Glockenstühle außergewöhnlich belastet.

2. Das Läuten mit „geworfenem Klöppel" hat einen kurzen und unangenehm klingenden Ton zur Folge, der oft sogar durch ein stetiges Zittern, unter Umständen auch mehrmaliges Anschlagen des Klöppels im Ausklingen gehindert wird; daher der „Klatschton". Wenn die Glocke in Bewegung gesetzt wird, bleibt der Klöppel ruhig in seiner perpendikulären Stellung und wartet, bis die Glocke ihn trifft und ihn nach entgegengesetzter Seite wirft.

3. Der Anschlag der Glocke erfolgt in einer ganz unnatürlichen Weise, zu schnell nacheinander, im Gegensatze zu der der Länge des Glockenpendels entsprechenden Schwingungszahl. Beim Zusammenläuten mit andern Glocken entsteht eine derartig schnelle Aufeinanderfolge der Töne, daß von deutlich erkennbaren Melodien kaum noch die Rede sein kann. Zwar kann man beim Läuten mit geworfenem Klöppel durch einige

---

[1]) Direktor des Gregoriushauses und Ehrenstiftsherr in Aachen, gestorben 20. Februar 1899.

[2]) Im Gregoriusblatt, 23. Jahrg. Düsseldorf 1898, Nr. 10, S. 100. Vergl. H. Böckeler, Glockenkunde, S. 126f. Dr. Joh. Georg Krünitz, Enzyklopädie a. a. O., S. 148f. Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik, 6. Jahrgang. Luxemburg 1867, Nr. 7, S. 50. Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik, 33. Jahrg. Regensburg 1898, Nr. 11, S. 117. H. Otto, Glockenkunde, S. 144f. Illustrierte Welt 1900, S. 505.

Übung auch ein geregeltes Nacheinander-Anschlagen der Glocken erzielen; aber jeder, er nur ein wenig Sinn für den freien, mannigfaltigen Rhythmus der verschiedenen Glockentöne eines großen melodischen Geläutes hat, wird dieses gleichmäßige, mechanische, monotone, ja langweilige Nacheinander-Anschlagen der Glocken entschieden verwerfen.

4. Die in dieser Weise aufgehängten Glocken stehen stets in großer Gefahr, bald zu zerspringen, während sie sonst jahrhundertelang ihren Dienst verrichten können.

Über das Läuten der Kirchenglocken gibt Georg Wolfart, Glockengießer in Laugen a. d. Donau, folgende Anweisung:

„Eine Glocke, die richtig hängt, ist nie schwer zu läuten. Dennoch sieht man sehr oft, daß diejenigen, die läuten müssen, sich dabei ermüden, jedoch nur durch ihre eigene Schuld. Will man eine Glocke richtig läuten, ohne sich dabei zu ermüden, so bleibt man ruhig, aber fest stehen und zieht am Seile kurze aber kräftige Züge. Dabei achte man darauf, daß der Zug stets in dem Moment stattfindet, in dem die Glocke zurückzuschwingen beginnt, denn nur dann findet eine nützliche Kraftübertragung statt. Daß man mehr Kraft überträgt, wenn man sich an das Glockenseil anhängt und an ihm hinaufspringt, ist unrichtig. Der Glaube ferner, je höher eine Glocke gezogen werde, desto stärker schlage der Klöppel an die Glocke an, ist unrichtig. Eine Glocke soll nicht höher als ungefähr in einem Winkel von 60° gezogen werden. Schwingt die Glocke höher, so muß auch der Klöppel höher hinaufschwingen und verliert dadurch seine Kraft. Sehr zu tadeln ist, daß oft (hauptsächlich bei kleinen Glocken) plötzlich beim Läuten stillgehalten wird. Denn wenn ein starker Mann eine leichte Glocke sofort in ihrem Gange festhält, der Klöppel aber noch im vollen Lauf ist, so schlägt er mit aller Kraft gegen die Wandung der Glocke, die nicht mehr weichen kann, weil sie festgehalten wird. So ist es dann möglich, daß eine Glocke zerspringt und umgegossen werden muß."

Die gewöhnlichen Fälle, in denen die Gefahr sehr nahe liegt, daß eine Glocke springt,[1]) sind folgende:

1. Die Glocke ist nicht richtig aufgehängt. Die zwei Arten, nach denen man eine Glocke im Turme zum Gebrauche aufhängen kann, sind bereits oben mitgeteilt. Nach der ersten Art ertönt die Glocke mit fliegendem Klöppel. Diese Weise ist die althergebrachte und unstreitig die sicherste. Glocke und Klöppel bewegen sich als zwei Pendel, gehen gleichmäßig auf und nieder, und der Anschlag erfolgt in vorsichtiger, zugleich recht wirkungsvoller Weise dann, wenn die Glocke den höchsten Punkt erreicht hat und eben den Schwung nach der entgegengesetzten Seite nehmen will. Die Achse muß recht leicht sein, und der Drehpunkt soll möglichst hoch liegen, damit in der Glocke der Schwerpunkt so tief wie im Klöppel liegt. Ist dies nicht der Fall, dann erzeugt der Klöppel entweder einen häßlichen Klatschton, oder er prallt gegen die Glocke an in einer Weise, daß beide Metallkörper gegeneinander arbeiten. Bei der zweiten Art der Aufhängung ertönt die Glocke mit geworfenem Klöppel. Diese Weise wird zuweilen von denjenigen Lieferanten in Anwendung gebracht, die in ihrem Vertrage versprechen, die Glocke leicht läutbar zu machen. Man gibt der Glocke über der Achse ein Gegengewicht und legt den Drehpunkt sehr tief, so daß die Glocke nur einen kurzen Weg macht und den Klöppel von einer Seite zur andern wirft. Bei dieser Aufhängungsart springen viele Glocken, abgesehen davon, daß sie nie zum vollen Austönen kommen. Die nahe Gefahr zeigt sich dadurch, daß der Klöppel mit einem Anschlage an jeder Seite sich nicht begnügt, sondern recht oft noch einen Nachschlag bringt. Wenn auch dieser Mißstand durch genau berechnetes Abwägen des Gegengewichts und richtiges Legen des Drehpunkts in der Achse beseitigt werden kann, so bleibt diese Aufhängungsart doch durchaus zu verwerfen.

2. Die Glocke hängt nicht fest an der Achse.[2]) Von Zeit zu Zeit muß man an die Glocke herantreten und durch Rütteln probieren, ob etwa die Muttern auf den Schrauben

[1]) Vergl. Anton Appunn, Über die Gefahr des Zerspringens der Glocken. Veröffentlicht im Zentralblatt für Bauverwaltung. Berlin 1898, S. 588.

[2]) Zur Achse verwendet man am besten ein gesundes, langfaseriges, möglichst trockenes Stück Eichenholz.

sich nicht gelöst haben.[1]) Die Folge davon ist, daß die Glocke beim Läuten hin- und herschwankt und der Klöppel unsicher anschlägt, wenigstens nicht an der richtigen Stelle. Dieses kann ein Zerspringen der Glocke zur Folge haben.

3. Der Klöppel am Riemen ist gesunken. Beim Läuten muß der Klöppel mit dem Ballen genau den Schlagring treffen. Im Laufe der Zeit wird der Lederriemen, der den Klöppel trägt, durch dessen Gewicht und den vielen Gebrauch der Glocke gewöhnlich etwas länger, und der Ballen schlägt nicht mehr an der richtigen Stelle an, sondern trifft den etwas tiefer liegenden, viel dünneren Rand der Glocke. Wird der Klöppel nicht alsbald höher gehängt, d. h. der Lederriemen gekürzt, dann schlägt der Klöppel an dieser Stelle zunächst Bronzestücke heraus; zuletzt kann gar die Glocke zerspringen.

4. Die Glocke ist an der Stelle des Klöppelanschlags am Schlagringe zu sehr abgenutzt. Beträgt das auf diese Weise entstandene Herz etwa ein Drittel der Dicke des Schlagringes, so muß die Glocke umgehängt (gedreht) werden, damit der Klöppel eine neue Anschlagfläche erhält. Im andern Falle ist die Glocke dem Zerspringen nahe. Wohl hat man Glocken aus alter Zeit, die am Schlagringe sehr abgenutzt sind und doch noch täglich ihren Dienst versehen. Daß sie noch nicht gesprungen sind, hat hauptsächlich seinen Grund darin, daß sie gut gegossen sind. Denn wie bei allen sich bewegenden Metallkörpern, so findet auch bei Glocken durch den Anschlag des Klöppels eine Versetzung der Metallkristalle statt, so daß sie allmählich eine Lage zueinander einnehmen, die ein Zerspringen des Metallkörpers zur Folge hat;[2]) je besser aber eine Glocke gegossen ist, desto mehr wird dieser Zeitpunkt des Zerspringens hinausgerückt.[3])

5. Die angeschlagene Glocke ist gehindert, frei auszutönen. Fälle, in denen dies vorkommt, sind folgende: a) wenn beim sog. Klippen oder Beiern[4]) der Klöppel am Glockenrande liegen bleibt, b) wenn der Uhrhammer nach dem Anschlage nicht sofort von der Glocke abspringt, c) wenn beim Läuten die Glocke an einen Gegenstand anstößt, d) wenn während des Läutens irgend ein Gegenstand auf die Glocke fällt oder in die Glocke hineingeworfen wird; daher darf auch während des Anschlagens niemand so nahe an die Glocke herantreten, daß er sie mit seinen Kleidern berührt, e) wenn die Glocke beim Aufhören des Läutens plötzlich zum Stillstehen gebracht wird; deshalb lasse man sie immer ruhig ausschwingen.[5])

Ist eine Glocke gesprungen,[6]) so soll der Kirchenvorstand Sorge tragen, daß sie alsbald umgegossen und das Geläute wieder vollständig wird. Dagegen hat man auch, und zwar schon vor mehr als 100 Jahren, zersprungene Glocken wieder herzustellen versucht, ohne sie umgießen zu lassen.[7]) In neuerer Zeit hat ein Franzose, Durand-Chambon, Glockengießer in Montargis (Loiret), nach einem alten Verfahren des Schweden O. Ohlsson,[8]) das Chambon aber bedeutend verbessert hat, mehr als 100 zersprungene Glocken (unter einer Garantie für zehn Jahre) wiederhergestellt, so daß sie ihren früheren Klang und ihre frühere Tonstärke wieder erhalten haben. Über den Verlauf der Arbeit an der von ihm im Jahre 1905 restaurierten Stephanusglocke der Pfarrkirche zu Maursmünster im Elsaß wurde mir berichtet: „Die Glocke war mit der Krone nach unten und dem Munde nach oben in die Erde eingegraben und unsichtbar. Zu dem künstlich erweiterten Spalt,

---

[1]) Bei neuen Glocken muß dieses wenigstens zweimal, bei alten wenigstens einmal im Jahre geschehen.

[2]) Daher müssen auch z. B. die Achsen bei den Eisenbahnwagen, nachdem sie eine Zeitlang ihren Dienst getan haben, wieder von neuem ausgeglüht und gepuddelt werden.

[3]) Diese Änderung der Struktur des Metalls ist auch nicht ohne Einfluß auf den Ton; daher klingt er bei einer durchgeläuteten Glocke viel edler, voller und weicher als bei einer neuen Glocke. H. Böckeler, a. a. O. S. 132.

[4]) Vergl. Gregoriusblatt, 22. Jahrg. Düsseldorf 1897, S. 78.

[5]) Gregoriusblatt, 3. Jahrg. Aachen 1878, S. 29. 1881, S. 108. Böckeler, a. a. O. S. 132. Krünitz, a. a. O. S. 162.

[6]) Der entstandene Riß ist vielfach so klein und dünn, daß man ihn mit dem bloßen Auge kaum sieht.

[7]) Frankfurter Oberpostamtszeitung 1819, Nr. 204. — Über die wichtige Erfindung, gesprungene Glocken ohne Umguß zum Gebrauche wieder herzustellen. Quedlinburg 1821. — Anhalt-Bernburgischer wöchentlicher Anzeiger 1824, Nr. 50. Vergl. S. 595 fl.

[8]) In der Zeit von 1805—1827 hat er 100 Glocken unter Garantie für den ursprünglichen Klang und für die Dauerhaftigkeit repariert. Königgrätzer Ordinariatsblatt 1882, Nr. 26. *Musica sacra* 1883, S. 6f. Gregoriusblatt 1888, S. 68. Otte, Glockenkunde, S. 149.

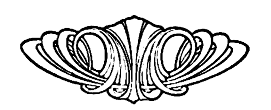
der mit Lehm umkleidet und mit Eisen bandagiert war, führte eine Eingußöffnung hinab, die seitlich mit einem Auslaß für die Schlacken, Gase und das überschüssige Metall versehen war. Um die Glocke herum glühte ein eingemauerter unterirdischer Herd voll Kohlen. Zwei Meter von der Glocke war in den Boden ein zweites Loch eingelassen, wo sich inmitten der Glut ein Tiegel mit der Glockenspeise (dem Gußmetall) befand. Dieser Tiegel besteht aus einer unschmelzbaren Masse, Graphit, und verteuert die Arbeit durch die Kostbarkeit und geringe Widerstandsfähigkeit seines Materials. Ein Zentrifugalblasbalg fachte beide Glutherde gleichzeitig an, jedoch den der Glocke nur auf 800—900 Grad, damit diese rotglühend wurde, aber nicht zerschmolz. Dagegen ward die Glut um den Schmelztiegel auf etwa 1300 Grad gebracht, d. h. mehr als notwendig ist, um die Masse gußflüssig zu machen. Darauf beruht das Verfahren. Wenn die Gußmasse mit ihrem Glutüberschusse in den erweiterten Spalt eintritt, so bringt sie die Kanten des Spaltes für einen Augenblick zum Schmelzen und erzeugt dadurch eine unzerstörbare Verbindung der alten und der neuen Teile.[1]) Sollte aber wider Erwarten der Ton der reparierten Glocke nicht mehr ganz stimmen, so hat man verschiedene kleine Mittel an der Hand, um ihn wieder vollständig rein herzustellen. Die Glocke war nach 24 Stunden abgekühlt und wurde dann ausgegraben. Es zeigte sich, daß der Guß vorzüglich gelungen war. Nachdem man die Gußfläche glatt gefeilt und geschliffen hatte, wurde mit dem Klöppel an die geflickte Stelle angeschlagen. Die Glocke ließ ihren alten, schönen Klang (Ton: f) in ungetrübter Reinheit wieder hören, so daß, wenn noch einige Unebenheiten an den neugegossenen Teilen der Inschrift und des Dekors wegziseliert sind, die Glocke „glücklich genesen", die Heimreise zu ihren Schwestern in luftiger Höhe antreten kann. Die ganze Arbeit dauerte vier Tage und kostete 360 Mark. Würde eine Reparatur mißglücken, so müßte der neugegossene Teil wieder ausgebohrt und die Arbeit zum zweiten Male vorgenommen werden; keinesfalls sind die alten Teile dadurch gefährdet. Bisher ist aber Meister Chambon noch keine Arbeit mißglückt, dagegen hat er zahlreiche wertvolle alte Glocken durch sein Verfahren vor dem „Feuertode" gerettet u. a. die altehrwürdige Glocke aus dem Jahre 1365 in der Pfarrkirche zu Goulzmatt im Elsaß, die St. Ulrichsglocke aus dem Jahre 1410 in der Pfarrkirche zu Zellenburg[2]) in Oberelsaß, außerdem verschiedene in Altdeutschland. Meister Durand-Chambon hat den Beweis geliefert, daß die bis jetzt für unmöglich gehaltene Glockenreparatur möglich ist. Auch den in Museen mit zitternder Stimme wehklagenden, früher mit reinem, hellen Klang das Ohr so vieler erfreuenden und jetzt hoffnungslos unter das Alte und Gebrechliche zurückversetzten Glocken erwacht hiemit ein Hoffnungsstrahl auf Genesung und Auferstehung, daß sie ihre jugendliche Stimme wieder erhalten können." [3]) — Der Glockengießer C. L. Teirlinck aus Belgien repariert ebenfalls gesprungene Kirchenglocken derart, daß der Klang vollständig wieder hergestellt ist, ohne daß ein Umguß notwendig wird. Die Glocke bleibt sogar an Ort und Stelle, weil der Meister seine Arbeit im Turme ausführt.[4])

[1]) Das Hauptaugenmerk des Meisters muß sich darauf richten, das alte Metall in der Umgebung des Risses für die neu eingegossene Bronze aufnahmefähig zu machen, so daß das alte und das neue Metall innig miteinander verschmilzt, und je weiter dieses Eindringen der Moleküle in das alte Metall stattfindet — oft 10 bis 15 Zentimeter weit —, desto größer ist die Gewähr für die Dauerhaftigkeit der Glocke. Eine Gefahr liegt darin, daß ein neuer Sprung in der Glocke bei dem Erhitzen und Eingießen entsteht. In der Besiegung dieser Schwierigkeiten liegt das Hauptverdienst des Meisters. Durand-Chambon stehen bei seiner 40jährigen Tätigkeit an vielen Glocken reiche Erfahrungen und die besten Erfolge zur Seite.

[2]) Vergl. Elsässer Volksbote vom 11. Juli 1903. Kölnische Volkszeitung 1903, Nr. 596. Gregoriusblatt 1903, S. 111 f. Zeitschrift für Instrumentenbau. 24. Jahrg. 1903, Nr. 1, S. 9 f. K. W.

[3]) Vergl. Der Elsässer 1905, Nr. 334.

[4]) Wie mir mitgeteilt wurde, hat der Meister in Grieth am Niederrhein eine zersprungene Glocke repariert. Der sachverständige Pfarrer Ferbers, früher Chordirektor in Xanten, hat die Arbeit als vollkommen gelungen bezeichnet, weil die Glocke ihren ursprünglichen Ton voll und ganz wiedererhalten hat. Niederrheinische Volkszeitung. Crefeld 1898, Nr. 111.



Das katholische Kirchenlied in einem neuen evangelischen Gesangbuch

Von A. Schmeck, Vikar, Dringenberg (Westfalen)

Wir meinen das neue Gesangbuch der evangelischen Blaukreuz-Verbände.[1]) Das Äußere — schmuck und handlich, haltbar in Leinen gebunden; der Umschlag in verschiedenen Farben erhältlich, gelb, grün und dunkelblau; Titelzeichnung in schöner Ausführung vom Maler Gengnagel in Darmstadt; kräftiger Druck, vorzügliche Schwabacher Typen. Kurz, alles, wie es sein muß!

Und der Inhalt! — Etwa die Tendenz faustdick aufgetragen? Ein Kampf gegen den Alkohol in Kirchenliedern? Nichts von alledem. Wer dergleichen befürchtet, wird beim Durchblättern des Buches aufs angenehmste enttäuscht. Das Blaue Kreuz wird überhaupt nur ein einziges Mal ausdrücklich erwähnt, nämlich in Fliedners nicht üblem Liede „König Jesu, dir sei Ruhm", dessen vierte Strophe heißt:

Drum bleibt unser Feldpanier
Blau das Kreuz auf weißem Grunde,
Lockend ruft es her zu dir,
Die in Ketten noch zur Stunde:
Kommt zu Jesu Kreuz allein;
Sein Versühnen macht euch rein!

Sonst tritt die Tendenz der Blaukreuz-Vereine nirgendwo aufdringlich hervor.

Aber etwas anderes fällt um so mehr auf. Das Büchlein ist nämlich mit seinen 472 Liedern ein eigentümliches Gemisch von alten und neuen, von evangelischen und katholischen, von genuin deutschen und ausländischen Liedern, von wirklichen Kirchenliedern und geistlichen Volksliedern. Von „Christ ist erstanden" bis herab zu dem unvermeidlichen „Näher, mein Gott, zu dir" eine bunte Reihe von deutschen geistlichen Liedern aller Art! Eigentlich ein erquickender Blumengarten, in dem wahrhaftig nicht das Einerlei einer bestimmten Farbe herrscht und den man hier nicht zu finden vermutet. Einige schlappe Lieder wie das Astmannsche „Wenn endlich, eh es Zion scheint" oder das Arnoldsche „Wie schön ist unsers Königs Braut" stören den Genuß kaum. Alles andere singt und klingt in diesem Buche wirklich prachtvoll gemäß der vorgedruckten Mahnung Ambrosius' Blaurers:

Hab allweg christlich Singen lieb,
Schlechtem Gesang den Abschied gib!

Auch die wenigen Evangeliumslieder, die Übersetzungen englischer beziehungsweise amerikanischer Lieder sind, läßt man sich in einer solchen Sammlung, die hauptsächlich für Vereine, Festversammlungen, Bibelstunden und Missionsfeste bestimmt ist, gern gefallen, zumal sie sich bereits so eingebürgert haben, daß sie in einem Vereinsliederbuch kaum mehr fehlen dürfen. Solche Lieder sind z. B.: Auf, denn die Nacht wird kommen; Brüder, noch gilt es zu retten; Brüder, seht die Bundesfahne; Näher, mein Gott, zu dir; Nur mit Jesu will ich, Pilger, wandern usw. Gegen eine solche maßvolle Verwendung von ausländischen Liedern kann auch der grimmigste Feind der sog. Reichslieder nichts haben. Anders denken hieße gegen den Strom schwimmen, denn Oberpfarrer Dr. Dibelius hat offen zugestanden, daß die Gemeindeglieder, sobald sie nicht mehr im geregelten Gottesdienst, sondern in ihren kirchlichen Vereinen seien, lieber statt der alten Choräle die lebendigeren, rhythmisch bewegten Reichslieder sängen. Daher müssen auch absolute Gegner diese Art von Liedern anerkennen, daß hier, trotzdem der Zweck des Buches geradewegs dazu herausforderte, alles überflüssige Amerikaner-

---

[1]) **Mit Herz und Mund. Christliches Liederbuch. Im Auftrag des deutschen Bundes evangelisch-kirchlicher Blaukreuz-Verbände unter Mitarbeit mehrerer Amtsbrüder herausgegeben von Pfarrer Karl Fliedner in Herford und Pfarrer Dr. Rudolf Burckhardt in Berlin. VIII, 222 S. Gütersloh 1913, Bertelsmann. Preis 50 ₰.**

m und alle rhythmisch aufdringliche Engländerei vermieden ist. Im Gegenteil, nach bsicht der Verfasser soll das Büchlein geradezu ein Ersatz sein für die gutgesinnten, ber schwächlichen und süßlichen Reimereien, die die Reichslieder weiten Kreisen veriden, und so soll es in seiner Weise gerade dazu beitragen, daß unsre deutschen ereine sich wieder auf sich selbst besinnen und wieder deutsche Lieder singen lernen. in Bestreben, das auch wir nur als löblich bezeichnen können!

Der Text hält sich an die gebräuchlichsten deutschen evangelischen Gesangbücher nd vermeidet provinzielle Einseitigkeiten. Auch sind nicht sämtliche Strophen zu allen iedern hinzugefügt. Das hätte bei 472 Liedern ein umfangreiches Werk gegeben, das u dem jetzigen niedrigen Preise unmöglich hätte verausgabt werden können. So ist enn der Text meist gekürzt, jedoch durchaus nicht willkürlich. Der Textreduktion kann an bei genauerem Studium und Vergleichen wohl anmerken, daß die ersten Autoritäten ren Rat zu dem Werke geliehen haben.

Die Zahl der mit ihren Erzeugnissen hier vertretenen deutsch-evangelischen Liederichter ist natürlich sehr groß. Von Luther, Zwingli und Zwick geht die Reihe ununterrochen weiter bis auf die Dichter und Dichterinnen unserer Tage, von welch letzteren nteresse finden werden: Eleonore von Reuß, Johanna Meyer, Dora Rappard und Frida on Bethmann-Hollweg. Stark vertreten sind Paul Gerhardt, Tersteegen, Hiller, Knapp, pitta, Woltersdorf, Zinzendorf, Schmolck und Georg Wilhelm Schulze, s. Z. Pastor an er Berliner Jesuskirche.

Erstaunt war ich über die relativ hohe Zahl von katholischen Liedern in diesem uche. Während man sonst höchstens drei oder vier alten katholischen Liedern in den vangelischen Gesangbüchern begegnet, findet man hier — 24! Eine Absicht der Verasser, auch den Katholiken den Gebrauch des Buches möglich zu machen, ist wohl bei em ganzen sonstigen, nur für rein protestantische Zwecke zugeschnittenen Gehalte des uches ausgeschlossen. Um so erfreulicher ist es, daß man die konfessionelle Scheulappe abgenommen und auch aus dem katholischen Liederschatze *nova et vetera* herausegriffen hat. Das wollen wir gern dankbar anerkennen. Ja, die Verfasser haben sogar en Mut gehabt, das österliche Marienlied „Laßt uns erfreuen herzlich sehr" aufzunehmen nd unter ein Lied: „Starker Herr Zebaoth, du unser Herr und Gott" zu setzen: Nach inem Marienliede (zu singen), nämlich nach der Melodie von „Wunderschön prächtige".

Unsere Leser wird es gewiß immerhin interessieren zu erfahren, welche katholischen ieder Gnade in den Augen der Gesangbuchkommission gefunden haben. Zu den kaholischen Liedern gehören selbstverständlich auch die von Luther umgearbeiteten Lieder vie Gelobet seist du Jesus Christ, Nun bitten wir den Heiligen Geist usw. In alphaetischer Reihenfolge aufgezählt sind es folgende Lieder. Die von mir hinzugefügten Notizen werden unsern Lesern gewiß nicht unwillkommen sein, da sie daraus am besten ersehen können, welche Periode der Liederdichtung am meisten bevorzugt wurde.

1. Christ fuhr gen Himmel (Crailshaimer Schulordnung 1480, die erste Strophe schon aus dem 14. Jahrhundert),
2. Christ ist erstanden (Wiener Handschrift des 13. Jahrhunderts),
3. Ein Kindelein so löbelich (in Handschriften des 15. Jahrhunderts),
4. Es ist ein' Ros' entsprungen (Kölner Gesangbuch von 1599),
5. Es kommt ein Schiff geladen (Joh. Tauler 1290—1361),
6. Gelobet seist du, Jesus Christ (die erste Strophe vorreformatorisch, die andern sechs von Luther hinzugedichtet),
7. Großer Gott, wir loben dich (Gesangbuch der Maria Theresia 1774),
8. Heiligste Nacht, Finsternis weichet (Salzburger Gesangbuch, II. Teil, 1783),
9. Hier liegt vor deiner Majestät (Landshuter Gesangbuch von 1777),
10. Ich will dich lieben, meine Stärke (Heilige Seelenlust von Angelus Silesius 1657),
11. In Gottes Namen fahren wir (Wallfahrtslied aus dem 13. Jahrhundert),
12. Inmitten der Nacht, als Hirten erwacht (altes Volkslied der Grafschaft Glatz, Alter unbestimmt),
13. Jesu, komm doch selbst zu mir (aus der Heiligen Seelenlust des Angelus Silesius 1657),
14. Jesus ist der schönste Nam (ebenda),
15. Komm Heil'ger Geist, Herre Gott (die erste Strophe vorreformatorisch, die andern beiden hat Luther hinzugedichtet),

16. Komm, Heil'ger Geist, o Schöpfer du (aus der Heiligen Seelenlust des Angelus Silesius 1657),
17. Laßt uns erfreuen herzlich sehr (Kölner Gesangbuch von 1623),
18. Liebe, die du mich zum Bilde (Angelus Silesius 1657),
19. Mir nach, spricht Christus, unser Held (von demselben),
20. Nun bitten wir den Heil'gen Geist (die erste Strophe aus dem 13. Jahrhundert, die andern drei hat Luther hinzugetan),
21. Nun singet und seid froh (aus dem 14. Jahrhundert),
22. O du hochheiliges Kreuze (Konstanzer Gesangbuch 1600),
23. Schönster Herr Jesu (Münsterische Handschrift aus den Jahren 1662—1673),
24. Zu Bethlehem geboren (Kölner Psalter 1638).

Solche kurze historische Notizen sind in dem vorliegenden Gesangbuche, soweit sich Verfasser und Alter der Lieder feststellen ließen, stets beigefügt. Bei den katholischen Liedern stimmen jedoch einige Angaben nicht genau. Man wird die kleinen Versehen nach obigen Notizen leicht berichtigen können. Das Lied „Vom Himmel hoch, da komm ich her" ist in meiner Aufzählung nicht berücksichtigt, weil die Herkunft des Liedes noch nicht hinreichend geklärt ist, wenngleich unzweifelhaft ist, daß Luther dazu eine Vorlage aus einem alten katholischen Weihnachtskrippenspiele gehabt hat.

Von den 24 Liedern stammen 9 aus der vorreformatorischen Zeit, aus der „alten" Kirche, wie die Protestanten gern sagen. Die übrigen 15 gehören der neueren Zeit an. Auffällig ist die starke Heranziehung des Angelus Silesius, von dem allein sechs Lieder vorhanden sind. Auffällig, weil gerade in der letzten Zeit mehrfach Stimmen laut geworden sind, die dem Angelus Silesius den Zutritt zu den evangelischen Gesangbüchern gern erschweren möchten. Man hat seine Frömmigkeit hingestellt als krank, seine Poesien und seine Gottesliebe als kranke Müdigkeit eines von den spanischen Exerzitien Ermatteten usw. Wie man sieht — und das sei zum Schluß gern und freudig konstatiert — haben solche Kassandrastimmen nichts geschadet. Und hoffentlich bleibt Angelus Silesius in seinen schönsten Liedern auch in Zukunft dem protestantischen Volke stets erhalten.

Unsere Leser aber mögen aus dieser kurzen Besprechung des neuesten protestantischen Liederbuches ersehen, daß auch für den Katholiken ein Gang durch solch ein modernes evangelisches Gesangbuch nach den verschiedensten Seiten von großem Interesse sein kann. Das Innere der Gesangbücher freilich ist der Protestanten ureigenstes Gebiet, in das wir uns nicht hineinmischen und das wir nicht adoptieren können, wenn auch die gegenseitige Aushilfe im Kirchengesange wie ein zartes Pflänzchen beiderseits behütet und beschützt werden sollte. Das Äußere dagegen können wir um so eher in Betracht ziehen. Im Buchschmuck unserer Gesangbücher sind wir nämlich wirklich noch weit zurück. Wer kümmert sich denn auch bei uns darum? Da schalten und walten die Verleger nach Belieben, ohne gerade immer den gesteigerten ästhetischen Ansprüchen unsrer Zeit zu genügen. Die Protestanten veranstalten sogar auf ihren Pfarrertagen Ausstellungen von Gesangbüchern mit künstlerischem Schmuck und von Entwürfen für Einbände und Ornamente. Das zeugt doch sicher von großer Sorge um eine gediegene Ausstattung der Gesangbücher. Lernen wir daher von der Gegenseite, daß auch *in puncto* Gesangbücher — innerlich wie äußerlich — für das Volk nur das Beste gut genug ist, und mögen unsre Behörden mehr als bisher die Gesangbuchindustrie beachten, auf frische, volkstümliche Gegenwartskunst dringen und nicht alles der problematischen Kultivierung der Verleger überlassen! Warum denn nicht auch einmal bei uns einen Künstler dazu heranziehen, der auf dem nicht einfachen Gebiet der Buchausstattung technisch vollkommen zu Hause ist, der über eine besonders im Dekorativen starke, selbständige Phantasie verfügt und aus inneren, drängenden Gestaltungskräften heraus schafft?



Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

XIV.

Die innere wesentliche Form, welche, wie das Wort sagt, der Tondichtung das Wesen gibt, ist in zwei historischen **Mustertypen** vorhanden: im römischen Choral und in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts.

Der römische Choral ist kunstvolle Rezitation eines Textes[1]) des Offiziums oder der Messe. Kunstvolle Rezitation ist nach Peter Wagner (Einführung in die gregorianischen Melodien I) jenes Mittelding zwischen Sprache und Gesang, welches sich überall da einstellt, wo mehrere zur lebendigen und ausdrucksvollen Aussprache desselben Textes sich vereinigen; „mehrere“ haben sich in den Katakomben und überhaupt in den ersten Zeiten der Kirche zur gehobenen Aussprache des heiligen Textes beim feierlichen Gottesdienste vereinigt. Es war also kunstvolle Rezitation. In der Tat schreibt der heilige Augustin mehrmals von der „rezitationsförmigen Gesangsart“ der ersten Christengemeinden; und mit ihm andere Kirchenväter. Nach welchen Gesetzen bewegte sich diese und bewegt sich jede kunstgerechte, ja jede natürlich schöne Rezitation? Nach den Gesetzen der Steigerung in Hebung und Senkung, der Abschlüsse (Kadenzen), der Abrundung zu einer Melodie und dem gehörigen Pathos, d. h. den im Texte liegenden Affekten. Hebung und Senkung der einzelnen Worte, der einzelnen Satzteile, des Satzes besagt der rhythmisch-melodische Bau einer solchen Rezitation. Die Natur selbst ist die Lehrmeisterin dieses Baues. Man höre von diesem musikalischen Standpunkt aus dem (feierlichen oder einfachen) Vortrage eines schön sprechenden gebildeten Mannes zu, und man wird das Steigen und Fallen des Tones nach bestimmten Intervallen und das Zusammenfließen dieser Intervalle zu einer Sprechmelodie wahrnehmen; zwischen den Worten gleichsam bewegt sich das Pathos, auch dieses steigend und fallend. Diese Beobachtung hat einen Musikdirektor in einem Institut angeregt, bei Deklamationen oder Theaterübungen die Sprechmelodie der Vortragenden zu untersuchen, zu korrigieren und zu regeln. Mit Hilfe eines Klaviers oder Harmoniums ist dies sehr leicht. Der Ganzschluß (bei einem Punkte) erfordert immer eine Quint, der Halbschluß (beim Strichpunkt) eine Quart oder große Terz abwärts, je nach den Färbungen des Vortragsinhaltes, der hineingelegten Beziehungen und Anspielungen oder des Pathos, der Absatz (beim Beistrich) fordert eine große Sekunde nach unten, die Frage einen halben Ton unter der Linie der Rezitation — diese Linie wird auch Mediante genannt — mit Hinüberschleifen über die Linie bis zu einer Terz oder Quart; die Betonung, d. h. Hervorhebung eines Wortes oder Satzes verlangt je nach der Art oder dem Grade des Pathos eine Erhöhung oder Vertiefung, ein stärkeres oder schwächeres Steigen und Fallen des Tones.

Mit Hilfe dieser Korrektur der Sprechmelodie kann man die Erfahrung machen, daß die unschönen Vortragsarten, besonders der „Sing-Sang“, die Monotonie, Isotonie, verschwinden.

Eine schöne Sprechmelodie ist das Geheimnis des angenehmen, natürlichen und ansprechenden Vortrages. Ja, die Sprechmelodie bietet dem Komponisten eine brauchbare Unterlage für eine Kunstmelodie, so daß auch hier der Grundsatz sich bewahrheitet: die Kunst ist Nachahmung der Natur und Idealisierung derselben. Der obenerwähnte Musikleiter ließ sich, um eine Romanze für ein Drama komponieren zu können, den Text von einem Vortragskünstler deklamieren: er fixierte dabei Ton für Ton in (musikalischen)

---

[1]) Von den vielen Abhandlungen über Choral in Werken und Monographien führen wir an: *Paléographie musicale,* Solesmes, Don Mocquéreau; Gevaert *La mélopée antique dans le chant de l'église;* Ambros, Geschichte der Musik II; Ant. Déchevrens S. J. *La science musicale . . . et Les mélodies gregoriennes;* P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien; Dr. Fleischer, Neumenstudien; Neue Musikzeitung Stuttgart-Leipzig XXIX. 25. April 1908; Dr. Anton Möhler „Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik“ 1898.

Noten und bekam eine schöne Melodie in *D*-moll. Er schmückte sie aus und verwendete sie für das Drama.

In jeder Sprache gibt es drei Akzente, wodurch Hebung und Senkung und die Verbindung beider bezeichnet wird; Hebung wird durch den Akut (´), Senkung durch den Gravis (`), die Verbindung beider durch den Zirkumflex (^) bezeichnet. Die Zeichen dafür werden zwar nicht geschrieben,[1]) aber die Sache selbst ist vorhanden, wie wir oben, von der Deklamation und Rezitation handelnd, gesehen haben. Besonders haben die alten Griechen, die größten Sprachkünstler aller Zeiten, die ganze Rezitation in ihren Dramen, öffentlichen Reden und Vorträgen auf den Akzent (und die Quantität, d. i. Länge und Kürze der Silben) aufgebaut. Ja, wie Dr. O. Fleischer sowohl in seinen „Neumenstudien" als in seinem Artikel im ersten Heft der „Internationalen Zeitschrift für Musik" (1898) dartut, sie haben sogar mit den Akzenten musikalische Tonstufen verbunden, nämlich eine Sekunde aufwärts mit dem Akut, eine Sekunde abwärts mit dem Gravis und eine Sekunde aufwärts von der Mediante und zugleich eine Sekunde abwärts von der Mediante, d. i. zusammen eine Terz von der Mediante aus (z. B. *h g* von *a* aus), mit dem Zirkumflex. Dadurch haben sie jene meisterhaften Rezitative und Chöre geschaffen, von denen die alten Schriftsteller, unter anderm Aristoxenus und Plutarch, berichten. Sie sind Muster jenes Gesanges, welcher aus der Sprache und ihrer lebendigen Sprechmelodie hervorwächst und deshalb „Sprachgesang" genannt wird; in ihm ist die Sprache Gesang und der Gesang Sprache. Einige Reste dieser Gesänge, durch glückliche Funde gerettet, z. B. der Chorgesang aus dem „Orestes" des Euripides (Original im Papyrus Rainer zu Wien, komponiert 408 v. Chr.), und von R. v. Kralik bearbeitet, sind Beweise dafür.

Die christliche Kirche hat das Erbe der hebräischen und griechisch-römischen Kultur übernommen und knüpfte in bezug auf die äußeren Formen der Künste an das Bestehende an. So hat sie von der Synagoge, wie Déchevrens nachgewiesen hat, wenigstens die Psalmodie und die Lamentationen, von den Kultgesängen der Griechen und Römer, wie Gevaert eingehend dargetan, Hymnen- und Antiphontypen entlehnt; bei diesen letzteren wurden natürlich die Texte neu eingesetzt. Fétis führt in seiner Geschichte der Musik einen hebräischen Gesang an, welchem er ein sehr hohes Alter zuschreibt und welcher viele Ähnlichkeit mit den Lamentationen der Kirche hat. Ferner die alten uns erhaltenen griechischen Melodien, z. B. das Seikiloslied, die Hymnen des Mesomedes zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit Choralmelodien: das erste Motiv im Seikiloslied ist unser *Gloria laus et honor,* an Mesomedes erinnert *Hosanna filio David!*

Andere Choralgesänge leitet die *Paléographie musicale* und Peter Wagner vom italienischen Volkslied der ersten christlichen Jahrhunderte her; die reicheren Melodien dürften nach Déchevrens syrisch-griechischen Ursprungs sein. Alle Melodien des Chorals aber zeigen die musikalische Linie des griechischen Sprachgesanges. Wer sich die Mühe nehmen will, die eine oder andere *Antiphona Mariana* oder einen Hymnus zuerst richtig zu rezitieren und dann zu singen, wird dies sofort bestätigen können. Die reichen Melismen natürlich bedürfen einer eingehenden Analyse, um die Linie des ursprünglichen Rezitativs herzustellen; jedoch kann auch da durch Verfolgung der Prosodie des Textes und durch Zusammenstellung der Melodie-Einschnitte der feierliche Rezitationston hergestellt werden.

Von diesem ursprünglichen Rezitationston sind noch vereinzelte Aufzeichnungen vorhanden sowohl in griechisch-byzantinischen, als lateinischen Missalen; über die ersteren werden seit einigen Jahren nach dem Vorantritt Déchevrens' Spezialstudien gemacht, von den letzteren ist eines jedermann leicht zugänglich, nämlich in der *Bibliotheca Ambrosiana* zu Mailand. Dort findet sich ein uraltes Missale aus dem berühmten Kloster Bobbio vom Jahre 797, in welchem der feierliche Rezitationston durch Akzente auf einzelnen hervorzuhebenden Wörtern bemerkbar gemacht wird. Das nämliche wird uns von byzantinischen Missalen berichtet. Es ist das der Ursprung der Neumenschrift, welche ja, wie die Musikforscher Gevaert, Fleischer, Déchevrens, Wagner u. a. einhellig berichten, aus den Akzentzeichen hervorgegangen ist.

---

[1]) Die Zeichen wurden erst im dritten Jahrhundert n. Chr. von den alexandrinischen Grammatikern eingeführt.



Der römische Choral, so aus dem Sprachgesang der griechischen Musik hervorgegangen, ist auch ein Kind der christlichen Urkirche, in Jerusalem, Antiochia und Rom mit deren Muttermilch genährt. Es ist, als ob der Geist der ersten Idealgemeinde von Jerusalem und der Geist der Katakomben aus ihm hauchte. So tief, so innig, so ergreifend, so voll von Glaube und Liebe, so kräftig in den Affekten ist er. Welch unnachahmliche Salbung und Andacht liegt in ihm! Darum ist er das Muster und der Kanon jedes Kirchengesanges, der Kirche durch eine eigene Vorsehung gegeben. Groß sind darum die Lobsprüche, die ihm von der kirchlichen Autorität seit Gregor dem Großen bis zum letzten Erlaß Pius' X. über Kirchenmusik gespendet wurden. Er ist der erste, ursprüngliche und vorbildliche Gesang, ja der Gesang der Kirche schlechthin. Begeisterte Worte widmen ihm auch große Männer aller Zeiten, Musiker und Nichtmusiker, Katholiken und Nichtkatholiken. „Wie sehr vergoß ich Tränen," sagt der heilige Augustin in seinen Bekenntnissen, „bei deinen Hymnen und Liedern, gewaltig ergriffen von den Tönen deiner süßes singenden Kirche!" Karl der Große erbat sich römische Sänger, um den römischen Gesang an seinem Hofe und in seinem Reiche zu lehren; und er selbst bemühte sich, sowie er im Chore der Priester mitbetete, mit ihnen auch zu singen. Die beiden Notker von St. Gallen, der heilige Johannes Damaszenus, Guido von Arezzo, der heilige Bernhard, Hukbald und ihre Schulen, Palestrina und die übrigen Meister der Polyphonie waren hervorragende Förderer des Chorals. Und in der Neuzeit nennt Otto Kade den gregorianischen Gesang „unter allen Produkten, welche die Kirche zutage förderte, die selbständigste, eigentümlichste, tiefsinnigste, großartigste Schöpfung. „Nichts in der Welt," fährt er fort, „ersetzt den tiefen Wert dieser Charaktertypen und Gesangsformen, an denen die Kirche tausend Jahre arbeitete. Keine Kunst erreicht denselben an eindringlichen Motiven, er ist der köstlichste Besitz einer Gemeinde, die in dieser reichen Auswahl von Singweisen, womit sämtliche liturgische Texte nicht nur einmal, sondern bisweilen doppelt, je nach der liturgischen Stellung, belegt sind, einen Mittelpunkt fand, in welchem sich Kirche und Kunst begegnen. Es ist die in Musik gesetzte *Bibel*." Bekannt ist der Ausspruch Mozarts, daß er seinen Ruhm für eine Präfationsmelodie gäbe. Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst" schreibt: „Die katholische Kirche hatte vor allem die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der großen Urgesänge, welche die ambrosianischen und gregorianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen und erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Urzeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüt tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Kompositionen." Thibaut zählt auch das *Salve Regina (modus simplex)* zu den schönsten Kompositionen aller Zeiten. Der römische Choral ist deshalb ein Haupterziehungsmittel für das fromme Gemüt der Gemeinde, und dies um so mehr, je lebhafter sie sich an diesem Gesang beteiligt. Der römische Choral ist auch Bildungs- und Erziehungsmittel für den Kirchenchor; jeder Chordirektor wird mit dem Schreiber dieses die Erfahrung machen: der Chor wird in technischer, ästhetischer und moralischer[1]) Beziehung die Höhe erreichen, wenn der Choral ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Der Choral ist der erste Mustertypus wahrer Kirchenmusik. Der zweite ist die Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Fünfzehn Jahrhunderte war der Choral der einzige Kirchengesang gewesen. Auf dem Konzil von Trient erhielt er eine Gefährtin, die wenn auch nicht ebenbürtig, so doch voll kirchlichen Geistes war, die Polyphonie. Das Wort heißt wörtlich Vieltönigkeit, Vielstimmigkeit, und ist gewählt im Gegensatz zur Einstimmigkeit des Chorals. Einstimmig war bisher bei allen Völkern, die wir kennen, der Gesang, Einstimmigkeit, also Melodiegefühl war herrschend. Nur in der Begleitung durch die wenigen Instrumente scheint sowohl bei den Griechen[2]) als bei den übrigen Völkern der alten Kultur eine primitive Vielstimmigkeit geübt worden zu sein, indem man entweder während der ganzen Melodie — ähnlich wie bei der Savoyardenleier oder dem Cornamusa, Dudelsack der Italiener — eine Quinte als harmonische Grundlage mittönen ließ, oder eine zweite Melodie wie in einem Kontrapunkte einfügte.

[1]) Das heißt in bezug auf die innere Wahrheit der Affekte.

[2]) „Neue Musikzeitung", Stuttgart-Leipzig XXIX, 14., 25. April 1908, Dr. Otto Neitzel, Köln.

Die Polyphonie war dem ersten Keime nach im 13. Jahrhundert aus dem *Discantus* hervorgegangen, eine Art „Übersingen, sekundieren“, wie in süddeutschen Gegenden die Begleitung einer führenden Singstimme durch eine zweite Stimme genannt wird. Die ausgebildetste Art des Diskant war die Imitation, die Nachahmung und Wiederholung der angestimmten Melodie in einem andern Intervall durch eine zweite Stimme. Dies war schon zweistimmige Polyphonie. Sie erweiterte sich zur mehrstimmigen Polyphonie, zur „Vielstimmigkeit“. Die größte Ausbildung erhielt sie in den Niederlanden; von da kam sie durch niederländische Meister nach Rom, und hier errang sie sich durch das kunstvolle Gewebe ihrer äußeren Form und die Erhabenheit des inneren Gehaltes, der die liturgischen Gedanken und Affekte wahrheitsgetreu und salbungsvoll wiedergibt, die Anerkennung der höchsten kirchlichen Kreise; auf dem Konzil von Trient wurde diese Anerkennung, nachdem Palestrina, *princeps musicae*, seine unsterbliche *Missa Papae Marcelli* aufgeführt hatte, offiziell ausgesprochen.

Wir werden kaum zu viel behaupten, wenn wir sagen, daß der ganze kirchliche Geist, die außerordentliche Salbung und Andacht, die in der Schule eines Palestrina und Lasso, eines Anerio, Victoria und Gabrieli zum Ausdruck kommen, aus dem römischen Choral entspringen, dessen Quellen die Polyphonie in sich aufgenommen hat. Die Frömmigkeit und Salbung, der liturgische Geist und gleichsam himmlische Sinn, die aus den Melodien der Polyphonie duften, sind die Grundstimmung des Chorals, sie sind die innere Wesensform ihrer Tonschöpfungen, welche sie mit dem Choral gemein hat. Ja, sie ist Choral selbst, der auf mehrere Stimmen verteilt ist, oder, um sie logisch zu definieren, sie ist die harmonische Verbindung choralmäßiger oder choralartig melismatischer Einzelstimmen zu einem lebensvollen akkordisch gefärbten Ganzen. Die Polyphonie ist melodisch und nur melodisch gedacht; das harmonische Gefühl erwachte erst nach und nach unter dem Eindrucke der bei der Kreuzung der Stimmen entstehenden Akkorde. Diese Akkorde zimmerte Claudio Monteverdi (um 1640) zu einem Gerüste, zum System der Akkordlehre, und Zarlino (gegen 1700) baute durch Hinzufügung der Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen, von der Gegen- und Seitenbewegung, von den Dreiklängen und Vierklängen samt deren Einführung oder Vorbereitung, und durch Aufstellung zweier Tongeschlechter (statt der alten diatonischen, aus zwei Tetrachorden zusammengesetzten Tonleitern) die moderne Harmonielehre aus.

Wir wissen ganz gut, daß sowohl die niederländische als die römische Schule der Polyphonie ab und zu Melodien zum Vorwurf ihrer Kompositionen nahm, die nicht dem römischen Choral, sondern dem weltlichen Lied entstammten, z. B. Orlando di Lasso in seiner Messe *Puisqe j'ai perdu.* Aber einerseits waren diese weltlichen Melodien, wie man aus der Sammlung provenzalischer oder deutscher Volkslieder (z. B. von Meister und Bäumker) ersehen kann, damals noch ganz in Struktur und Tonalität vom Choral abhängig, andrerseits wußten die Meister die Verarbeitung derselben so mit Choralmotiven zu verweben, daß das Ganze als ein Choral selbst erschien.

Solange die Polyphonie vom Choral ihren Geist und ihr Leben empfing, war sie groß, war sie ein Mustertypus der Kirchenmusik.

Der Choral ist Kanon jedes Kirchengesanges.

XV.

Der römische Choral ist auch Kanon, Norm und Vorbild **jeder Kirchenmusik.**

Damit, daß Choral und Polyphonie als die zwei Mustertypen aufgestellt werden, ist keineswegs ausgesprochen, daß eine vollkommene Kirchenmusik nur auf dem Gebiete dieser Typen gefunden oder nach deren Muster geschaffen werden könne; es ist also auch nicht gesagt, daß ein anderer Typus von Kirchenmusik nicht zum Mustertypus vorrücken könne, indem er von der kirchlichen Autorität als solcher erklärt werde. Nur das ist ausgedrückt, daß in Choral und Polyphonie der kirchlich liturgische Geist, die Wesensform *forma substantialis* der Kirchenmusik, vorbildlich vorhanden sei — und das ist die Hauptsache gegenüber den akzidentellen Formen —, und daß bisher eben nur in diesen zwei Typen die besagte innere wesentliche Form vorbildlich gegeben worden sei.



Von dieser Wesensform haben wir in obigen Ausführungen zur Genüge gehandelt; es erübrigt nur noch, daß unsere Tondichter bei der musikalischen Konzeption diese Wesensform in sich, d. h. in Phantasie und Geist und Gemüt aufnehmen und vorbildlich in ihren Tonschöpfungen wiedergeben. Dann werden auch sie uns Mustertypen bieten — im homophonen Stil.

Der moderne Stil ist die kontrapunktische Homophonie oder die thematische Arbeit, nach dem klassischen Muster Beethovens. Wie dieser Meister zeigt, ist sie geradeso ausdrucksfähig wie Choral und Polyphonie, nur muß ihr die Seele des Chorals eingehaucht werden. Denn der Choral ist hinsichtlich der inneren Form Muster und Norm; die äußere Form, Melodiebildung und Rhythmus, ist nur ein Mittel für den Ausdruck dieser.

Ja, die moderne Homophonie, in ihrer ganzen Kraft und mit all ihren Mitteln von Meisterhand vorgeführt, übertrifft an Ausdrucksfähigkeit sowohl Choral als Polyphonie. Denn die konzentrierende Kraft der thematischen Führung samt dem Farbenreichtum eines großen Orchesters steigert den Ausdruck wenigstens mancher Affekte zum höchsten Grade. Der Choral wirkt ja manchmal durch seine Einfachheit aufs höchste ergreifend, und ebenso bringt der Kontrast zwischen Choral und Polyphonie oder Homophonie am rechten Platze außerordentliche Wirkungen hervor. Aber der moderne Tondichter stelle nur sein ganzes musikalisches Können und alle die mannigfaltigen Kräfte seiner hehren Kunst, den ganzen Fortschritt der Harmonik und der Instrumentationskunst in den Dienst der kirchlichen Liturgie, und er wird, um mit Cicero zu reden, *divinum quid* etwas Göttliches schaffen. Beethoven ist Muster im modernen Stil: der äußeren Form und Ausdrucksfähigkeit nach. Leider hat er den Choral nicht zur Norm genommen und darum statt liturgischer Affekte und Ideen bloß subjektiv religiöse Stimmungen ausgedrückt; sonst könnte er durchaus in allem als Vorlage dienen.

Der Kirchenmusiker erfülle und durchdringe sich daher mit dem Geiste des Chorals und gebe uns in diesem Geiste, aber mit dem Stile Beethovens — einen Klassiker! Dann wird auch dieser Klassiker uns als Mustertypus, der dritte, von der kirchlichen Autorität gegeben werden.

Im alten Choral bezeichnete die Notenverdoppelung einen Wiederanschlag der Tonstufe und nicht eine Verschmelzung der Töne zu einer Länge

Eine neue Beweisstelle hiefür, mitgeteilt von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo, N. Y.

Wir lieben heutzutage den Wiederanschlag gleichstufiger Noten auf einer und derselben Textsilbe nicht; wo wir ihn in alten Gesängen finden, lassen wir ihn gewöhnlich verschwinden oder machen aus ihm eine Tonlänge. In der neueren mehrstimmigen Kirchenmusik treffen wir ihn kaum noch anders als in der Form der Antizipationsnote, welche die Nachahmer der alten Polyphonie von dieser zuweilen herübernehmen, z. B.



Ganz anders verhält es sich damit im liturgischen Gesang der konservativen orientalischen Kirchen und im gregorianischen Choral; im ersteren ist die textlose ein- oder mehrmalige Wiederholung eines und desselben Tones jetzt noch, im letzteren war sie ehemals gang und gäbe.

Gelegentlich der „Verzierungsnoten“ haben das Cäcilienvereinsorgan (1912, Nr. 4 und 7) und das Gregoriusblatt (1913, Nr. 8) auf diese Eigenheit des alten Chorals aufmerksam gemacht und verschiedene Beweise dafür gebracht, daß durch solche Notenverdoppelungen die gregorianischen Komponisten und Notenschreiber nicht etwa ihre Tonlängen zu bezeichnen pflegten. Beim Lesen des *Dialogus de Musica,* der den heiligen Odo von Clugny († 942) zum Verfasser hat oder wenigstens unter seiner Autorität geschrieben wurde, traf ich auf einen Text, den ich bisher zu diesem Zweck noch nicht angeführt gesehen habe und der die erwähnte Tatsache unzweideutig bestätigt. Bevor ich jedoch diese Textstelle mitteile, muß ich etwas weiter ausholen, um den Zusammenhang herzustellen und so die Ausdrucksweise des alten Autors leichter verständlich zu machen.

Odo (siehe Migne 133, col. 785 sq.) erklärt den musikalischen Satz am sprachlichen. Es gibt, sagt er unter anderem, in der Musik wie in der Sprache Silben, die zu musikalischen Redeteilen (Wörtern) zusammengefaßt werden; wie ferner in der Sprache oft ein einziger Buchstabe eine Silbe bildet, so kann auch im Gesang ein einzelner Ton schon eine Musiksilbe ausmachen, vielfach jedoch gehören zu einer

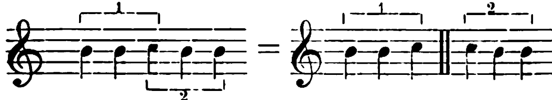
solchen 2, 3 oder 4 Töne. Diese Töne können sowohl gleichstufige Noten als solche auf verschiedenen Stufen sein. Die verschiedenstufigen, eine Sekunde, Terz etc. bildenden Töne gehen mannigfaltige Kombinationen ein. So kann die eine Sekunde umfassende Musiksilbe steigend oder fallend sich im Halb- oder Ganzton bewegen. Die einen Halbtonschritt enthaltende Musiksilbe nennt Odo **einfach**, wenn in ihr jeder der beiden Töne nur einmal erklingt, und sie so nur zwei verschiedenstufige Töne und nur ebenso viele Stimmbewegungen hat (jeder einzeln angeschlagene Ton ist nämlich eine Stimmbewegung), z. B.: *„Et simplex quidem est, in qua semel utraque chorda sonat, . . . habens tantum duas voces et duos motus.“* **Zusammengesetzt** dagegen nennt er diejenige Musiksilbe, welche zwar auch nur zwei verschiedenstufige Töne hat, in diesen Tönen aber **drei Stimmbewegungen** enthält, indem eine dieser Tonstufen **zweimal erklingt** („bis *sonat*“) und die andere einmal, z. B.: *„Composita vero est, quae licet duas tantum voces habeat, in eisdem tamen tres continet motus, cum una earum bis sonat, atque alia semel.“*

In den letztangeführten Worten liegt die im Titel dieses Artikels angekündigte neue Beweisstelle; die Stelle besagt nämlich, daß die zwei gleichstufigen Töne nicht zu einem einzigen längeren Ton verschmelzen, sondern daß jeder derselben für sich angeschlagen wird, daß die betreffende Tonstufe „zweimal erklingt“ („bis *sonat*“) also reperkutiert, wieder angeschlagen wird.

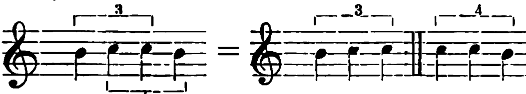
Die Frage ist nur, ob Odo hier nicht etwa von einer Musiksilbe spricht, die aus einem *Torculus* oder *Porrectus* besteht, bei denen ja auch einer der gleichstufigen Töne zweimal erklingt, jedoch mit dazwischengeschobenem andersstufigem Ton:



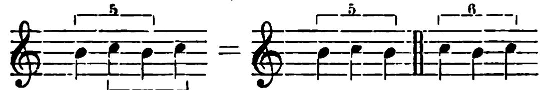
In diesem Falle bewiese die Stelle für unsere Sache nichts. In der Tat schließt Odo solche Tonkombinationen nicht aus, aber nicht von solchen allein spricht er, sondern auch, und zwar an erster Stelle, von unmittelbar nacheinander angeschlagenen gleichstufigen Tönen: „Die halbtonhaltige Musiksilbe, sagt er, entsteht auf sechsfache Weise; wird nämlich der tiefere Ton zweimal gesungen und der darauffolgende einmal, und dann der tiefere zweimal, so erhalten wir schon zwei Weisen:



in der Neumenschrift z. B. 1) *Virga* und *Podatus*, 2) *Clivis* und *Virga*. Erklingt ferner die zweite Tonstufe zweimal und geht dann die Bewegung in absteigender Richtung zur ersten Tonstufe zurück, so haben wir zwei andere Weisen:

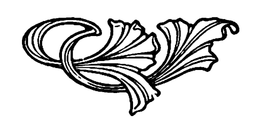


in der Neumenschrift etwa 3) *Podatus, Virga,* 4) *Virga, Clivis.* Es sind hier also zwei unmittelbar aufeinanderfolgende, gleichstufige, getrennt angeschlagene Töne gemeint. Odo zählt dann als 5. und 6. Weise den *Torculus* und den *Porrectus* auf: „Wenn ferner der erste Ton einfach (ohne sich zu wiederholen) zum zweiten aufsteigt und darauf sogleich zu sich selbst zurückkehrt, oder wenn er sich in absteigender Richtung zum zweiten bewegt und sogleich zu sich selbst zurückgeht, so haben wir die übrigen zwei Weisen“:



Die ganze Stelle möge hier im Original folgen: *„Fit autem modis sex. Nam cum gravior bis, et posterior semel, ac deinde quae gravior est, bis prosequatur, modi sunt duo. Si autem posterior bis sonet, et ad priorem una percussione descendat, rursus modi sunt alii duo. Deinde si simpliciter ad secundam ascendat, moxque ad semetipsam redeat prima, sive descendens ad secundam prima mox ad semetipsam recurrat, modi fiunt alii duo.“* (Die Wortstellung im letzten Satze scheint die hier gebotene sein zu sollen; die in Migne zu lesende: *„sive descendens, secunda ad primam mox ad semetipsam recurrat“* ist wohl im Laufe der Zeit durcheinander geraten; sie hat für mich keinen faßbaren Sinn, während die von mir gewählte den übrigen Sätzen entsprechend geordnet ist und den zu erwartenden Sinn gibt.)

Aus Odos Erklärungen erhellt also, daß er an erster Stelle zwei unmittelbar nacheinander, getrennt angeschlagene, gleichstufige Noten im Auge hatte, und daraus ergibt sich, daß zu seiner Zeit Wiederholungsnoten eben wiederholt wurden und nicht zu einer Tonlänge zusammenflossen.



Festrede bei der Wittfeier in Landshut[1])

gehalten von Geistl. Rat Dr. Ahle-Augsburg

Der hochw. Herr Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, Prof. Dr. Hermann Müller, hat mich vor acht Tagen brieflich ersucht, zum Gedächtnis des am 2. Dez. 1888 dahier verstorbenen Gründers und ersten Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, Kanonikus Dr. Franz Witt, eine Ansprache zu halten. Mit Recht hat der hochw. Herr Generalpräses eine Gedächtnisfeier für den großen toten Meister angeregt und sie würdig bisher zur Durchführung gebracht; denn der Cäcilienverein hat alle Ursache, das Andenken an seinen berühmten Gründer rege zu erhalten unter seinen jetzigen Mitgliedern. Mit Recht haben sich heute so viele angesehene Mitglieder und Führer im gegenwärtigen Verein hier eingefunden, um Zeugnis abzulegen von ihrer ungeschwächten Verehrung und Bewunderung, die sie gegen ihr herrliches Vorbild hegen. Mit einem gewissen Rechte hat auch der Herr Generalpräses gerade meine Wenigkeit, obwohl kränklich und leidend, zum Gedächtnisredner bestimmt; wußte er ja, daß ich aus den Tagen meiner Jugend mit dem Seligen durch die Bande der innigsten Freundschaft verbunden war. Und so wage ich es denn, Ihnen von meinem verstorbenen Freunde zu erzählen, nicht alles, was ich weiß; denn das würde zu weit führen. Und ich rechne dabei auf Ihre wohlwollende Nachsicht.

Als ich im Jahre 1864 nach Regensburg als Kandidat der Philosophie kam und in das Studien- und Musikseminar St. Emmeram unter dem mir auch unvergeßlichen Seminarinspektor und Chordirigenten Michael Helmberger eintrat, da war der im Jahre 1834 zu Walderbach als Schullehrerssohn geborene und im Jahre 1856 zum Priester geweihte Franz Witt gerade Präses und Prediger der Marianischen Kongregation und zugleich Chorallehrer am Bischöflichen Priesterseminar zu Regensburg. Als solcher verfaßte er im Jahre 1865 seine Broschüre „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik, zunächst in Altbayern", die wie eine Bombe in alle kirchenmusikalischen Kreise einschlug. Die trostlosen Verhältnisse auf den katholischen Kirchenchören, die er aus eigener Erfahrung kannte, hatten ihm diese Schrift sozusagen abgerungen. In dieser Broschüre ist der ganze Witt im Keime enthalten, der ganze Witt mit seiner gewaltigen Persönlichkeit, wie sie nicht jedes Jahrhundert hervorbringt, mit seiner glänzenden Begabung, mit seiner gründlichen musikalischen Bildung, mit seiner eisernen Energie, Tatkraft und Unerschrockenheit, mit seiner klaren und geistvollen Auffassung der Verhältnisse und Bedürfnisse seiner Zeit, mit seinem zielbewußten Streben nach Förderung und Verbesserung der Kirchenmusik, wie er sich später vor unsern Augen immer mehr entwickelt und in glänzender Weise entfaltet hat. Mitten im wilden Kriegslärm des Jahres 1866 und unbeirrt von ihm schrieb er dann, wie er mir öfters sagte, seine ersten zündenden Leitartikel für die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik", mit deren Herausgabe er im Juli dieses Jahres begonnen hatte.

Im Mai des Jahres 1867 trat er als Inspektor und Chordirektor in das Königliche Studien- und Musikseminar zu St. Emmeram in Regensburg ein. Als Präfekt hatte ich ihn einzuführen und mit dem Betrieb des Seminars vertraut zu machen. Es ging ihm der Ruf eines ernsten, strengen, energischen Pädagogen voraus, und mancher leichtsinnige Seminarist zitterte vor dem neuen Inspektor. So ernst und energisch er aber im äußeren offiziellen Verkehr war, so mild und gut und herablassend war er im

[1]) **Für die neuen Abonnenten verweist die Redaktion auf das Witt-Heft (Dezembernummer) der *Musica sacra* 1913 und auf die Fußnote S. 301 daselbst.**

Privatverkehr und im engeren Kreise. Ich hing mit beinahe schwärmerischer Verehrung an dem geistvollen mir in jeder Beziehung imponierenden Vorstand und er würdigte mich, obwohl ich noch nicht Priester war, seiner engeren väterlichen Freundschaft, die mir in vielen Lagen meines späteren Lebens von einflußreicher Bedeutung geworden ist.

Im Herbste des Jahres 1867 begleitete ich ihn zur 18. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands nach Innsbruck, wo zum ersten Male der katholischen Kirchenmusik ein eigener, öffentlicher Vortrag eingeräumt worden war. In diesem Vortrage, den Witt zu halten hatte, nannte er mit einer seltenen Freimütigkeit vor den versammelten Kirchenfürsten die Kirchenmusik ein von seinen eigenen Eltern verlassenes Kind. Dieses freie Wort hat damals das größte Aufsehen erregt und dem Urheber desselben auch manchen Gegner geschaffen.

Ein Jahr später (1868) folgte die Verwirklichung seiner Lieblingsidee, die Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins zur Förderung und Verbesserung der katholischen Kirchenmusik auf der 19. Katholikenversammlung in Bamberg und zugleich die Gründung eines zweiten kirchenmusikalischen Blattes, der *Musica sacra*. Für dieses sein Lebensziel wollte er nun seine Zeit freihaben, und darum stellte er an mich das Ansinnen, daß ich als Priester in sein Seminar zurückkehren sollte, um als Präfekt die Studien der Zöglinge zu leiten und die Disziplin zu handhaben, während er dann der kirchenmusikalischen Tätigkeit sich hingeben würde. Als dies vereitelt wurde, weil der Hochwürdigste Herr Bischof Pankratius von Augsburg wegen des damaligen peinlichen Priestermangels mich aus seiner Diözese nicht entließ, da verließ er das Seminar 1869, übernahm ein Benefizium in Stadtamhof und später (1873) die Pfarrei Schatzhofen, von der er sich wegen zunehmender Kränklichkeit bald nach Landshut zurückzog, um da ungestört seinem Lebensideal sich hingeben zu können. Welch gewaltigen Umschwung auf kirchenmusikalischem Gebiete er in ganz Deutschland hervorrief durch seine einjährige Tätigkeit als Domkapellmeister in Eichstätt (1871), wo er mit seiner gleichsam aus dem Boden gestampften Kapelle die erste, aus ganz Deutschland, Österreich und der Schweiz besuchte, glänzend verlaufene Generalversammlung des Cäcilienvereins abhielt, welche Triumphe er auf seiner Reise in die Rheinlande 1872, auf welcher ich ihn begleitete, in Bonn, Brühl, Köln und Aachen feierte, wie rasch der Cäcilienverein in Deutschland, Österreich und der Schweiz durch seine Instruktionskurse und seine ganze gewaltige organisatorische Tätigkeit sich ausbreitete, so daß er nach einigen Jahren 14—15000 Mitglieder zählte und in ungezählten Diözesan-, Bezirks- und Pfarr-Vereinsversammlungen und auf tausend Kirchenchören die schönsten Proben seiner künstlerischen und liturgischen Lebensfähigkeit lieferte: dies und vieles andere, was ich hier nicht anführen kann, weil es zu weit führen würde, ist noch in frischem Gedächtnisse der alten Garde der Cäcilianer, die dies alles miterlebt haben, während die jüngere Generation sich kaum noch eine Vorstellung machen kann von der Begeisterung und Bewunderung, mit welcher alle diejenigen, die ihn recht verstanden, an diesem einzigartigen Mann hingen und ihm beinahe rückhaltlos ergeben waren.

Doch auch düstere Schatten fielen in das sonnenreiche Leben dieses seltenen Mannes. Abgesehen von den vielen Hindernissen, die sich seiner rastlosen Tätigkeit entgegenstellen wollten, oft entsprungen dem Unverstand, der Voreingenommenheit, der Bequemlichkeit und auch oft hervorgerufen durch Mißverständnisse, die sein oft allzurasches, lebhaftes, feuriges und aufgeregtes Temperament, seine schneidige Diktion und seine spitzige Feder verursachte: schon längere Zeit nagte an seinem Lebensmarke eine heimtückische Krankheit, gefördert durch seine ohnehin aufreibende, die Kräfte eines Mannes überschreitende Beschäftigung und durch die Schonungslosigkeit, mit der er gegen sich selbst vorging. Und so brach denn seine Kraft zusammen am 2. Dez. 1888, wo ihn im besten Mannesalter am ersten Adventsonntag früh morgens im 54. Lebens- und 33. Priesterjahre beim Beichthören ein plötzlicher Tod ereilte.



Trauernd und schmerzgebeugt standen damals die Freunde am Sarge ihres Meisters. Sie mußten sich sagen: Wir haben in unserem Generalpräses den großen Agitator und Organisator des Vereines verloren, der dem Cäcilienvereine eine solche Ausdehnung und ein solches Ansehen in der ganzen Welt verschafft hatte, daß er nicht bloß in den Ländern deutscher Zunge blühte, sondern auch außerhalb Deutschlands, in Belgien, Holland, Irland, Italien und Amerika ähnliche Vereinigungen anregte. Ja, der Cäcilienverein hat in Dr. Witt noch mehr verloren, er hat in ihm einen seiner hervorragendsten, fruchtbarsten und genialsten Kirchenkomponisten verloren. Witt hat einen eigenartigen Stil geschrieben, in welchem sich in Anlehnung an die alten Meister und unter Benützung der neueren technischen Mittel eine seltene Energie und eine packende Wirkung, gepart mit Glanz und Würde und Frömmigkeit, offenbart. Es hat dieser Stil viel Widerspruch aber auch begeisterte Anhänger und Nachahmer gefunden. Alles in allem genommen wird man sagen müssen, daß dieser Stil äußerst anregend auf andere Kirchenkomponisten gewirkt und daß er den kirchlichen Geist und kirchlichen Charakter nie verleugnet hat. Witts Kompositionen wollen aber studiert, recht verstanden, nicht von außen, sondern von innen betrachtet und gewürdigt sein. Was will das heißen? Gleichwie man Glasgemälde eines gotischen Domes nicht von außen betrachten und würdigen darf, weil sie da einen unklaren, verworrenen Eindruck machen, sondern von innen und im Glanze der dieselben belebenden Sonnenstrahlen betrachten muß, um von Bewunderung und Andacht hingerissen zu werden: so müssen auch die Kompositionen Witts nicht von außen, nicht bloß nach ihrer Faktur, die mitunter von Theoretikern scharf kritisiert wurde, gewürdigt werden, sondern nach innen im unzertrennbaren Zusammenhang mit dem heiligen Texte, als geistvolle, tiefempfundene, in der Welt der Töne gegebene Interpretation des göttlichen Wortes und im Sonnenglanze einer entsprechenden künstlerischen Vorführung; dann werden auch durch sie die Besucher des Gottesdienstes, vielleicht sogar die kritisierenden Theoretiker zur Bewunderung und Andacht hingerissen.

Ja, der Cäcilienverein hat an Dr. Witt noch mehr verloren, nämlich einen Dirigenten von Gottes Gnaden, voll Intelligenz, Energie und Feuer. Auf dem Kirchenchor von St. Emmeram in Regensburg genossen wir Sänger damals eine ziemlich große Freiheit, wir waren frei in dem Sinne, daß wir uns nicht gerade viel um den Taktschläger kümmerten, sondern nur unsere Noten recht und schlecht sangen. Mit dem Auftreten Witts war es mit dieser Freiheit vorbei, jetzt hieß es die Noten singen nicht nach eigenem Geschmack, sondern nach der Intention des Dirigenten, jetzt hieß es sich niederbeugen vor der absoluten Herrschaft seines Taktstockes. Und dieser „Kadavergehorsam" wurde einem nicht einmal schwer, das Auge, die Hand des Dirigenten half dazu, und die eigene bessere Einsicht fügte sich mit Bewußtsein der *Vis major* des Dirigenten. So habe ich selbst unter Witts Leitung gesungen und alles das bewahrheitet gefunden, was er später in seiner Broschüre „Über das Dirigieren der katholischen Kirchenmusik" (1871) ausgesprochen hat. So kam es, daß in der breiten Öffentlichkeit von vielen Witts Direktionstalent noch höher geschätzt wurde als die schöpferische Kraft seiner Phantasie in seinen herrlichen kirchlichen Kompositionen.

Der Cäcilienverein hat an Witt auch einen Priester nach dem Herzen Gottes verloren. Ja, Witt war ein wahrhaft katholischer Priester. „Alles für die heilige katholische Kirche, nichts ohne sie, nichts gegen sie," war sein Wahlspruch. Wer, wie ich, so oft Gelegenheit hatte, einen Blick in seine edle, fromme, reiche, opferfreudige Priesterseele zu tun, der wurde durch den Verkehr mit ihm wahrhaft erbaut und veredelt. Er war in seinen ersten Priesterjahren ein ausgezeichneter Seelsorger, später noch Freund der Seelsorge und selbst noch Seelsorger, soweit er konnte; er war ein gesuchter, eifriger Beichtvater noch in seinen letzten Jahren: bekanntlich ist er beim Beichthören gestorben. Darum war er ein so großer Verehrer des heiligen Johannes Nepomuk, des Patrons der Beichtväter, für dessen Verehrung er eifrig tätig war; hat er ja nicht

wenige seiner geistlichen Freunde, darunter auch mich, in die Bruderschaft des heiligen Johannes Nepomuk aufgenommen.

Nach Witts Tode ergriff manchen Cäcilianer eine gewisse Bangigkeit über die Zukunft des Cäcilienvereins. Ja, der Cäcilienverein hatte nach seinem Tode große Belastung und schwere Kraftproben auszuhalten. *„Foris pugnae, intus timores!"* Von außen vielfach behandelte man den Cäcilienverein mit mitleidigem Lächeln, vielfach mit Verachtung, innerhalb des Vereins suchten sich Strömungen geltend zu machen, die einerseits auf Stagnierung und Versumpfung, andrerseits auf Überstürzung und Modernisierung hinausliefen. Manche wünschten, manche fürchteten die Auflösung des Cäcilienvereins, die Zerstörung des Lebenswerkes des Dr. Witt. Wunsch und Befürchtung ist bis jetzt, 25 Jahre nach seinem Tode, nicht eingetreten. Ja, wäre das Werk Witts nur sein eigenes persönliches Werk, also bloßes Menschenwerk gewesen, dann wäre es vielleicht untergegangen. So aber war es nicht Menschenwerk, sondern Gotteswerk, festgegründet auf den Boden der heiligen katholischen Kirche, das hat gerade Witt selbst anerkannt und ausgesprochen, wenn er schreibt: „Wir alle haben gearbeitet und viele mit tausendmal mehr Anstrengung als ich; aber der Erfolg stammt nicht von uns, er stammt ausschließlich von Gott. Sein Werk ist die Reform der heiligen Musik! Er hat uns alle als seine Werkzeuge benützt und uns alle gewürdigt, der von ihm gestellten Aufgabe zu dienen."

Und so blüht noch heute Witts Werk, der Allgemeine Cäcilienverein, im Schatten der heiligen katholischen Kirche, gestützt vom Vertrauen der Bischöfe, gefördert von einer großen Schar wackerer Männer, die entschlossen waren und entschlossen sind, in die Fußstapfen Witts einzutreten und ihre ganze Kraft der *Musica sacra* zu widmen. Und darüber freuen wir uns heute und widmen unserem verstorbenen Meister über das Grab hinaus den Zoll des Dankes, der Liebe und des Gebetes! Wir vergessen aber dabei nicht die Pflichten, die uns für die Zukunft hinsichtlich der Pflege der *Musica sacra* und des Cäcilienvereins erwachsen, die Pflicht, in seinem Geiste fortzuwirken und den Cäcilienverein zu fördern und immer noch weiter zu verbreiten, auf daß die Zahl der Jünger der heiligen Cäcilia sich mehre von Tag zu Tag!

Ja möge, wenn wir alte Cäcilianer, die Männer der alten Garde, vom Schauplatze abtreten, eine neue junge Schar, noch mutiger und begeisterter als wir, die unseren Händen entfallende Fahne der *Musica sacra* ergreifen und zum Siege führen! Unser aller Führer aber und Vorbild, der selige Dr. Franz Witt, der, wie wir hoffen, gewiß schon unter die Scharen der singenden und jubilierenden Bewohner des Himmels aufgenommen ist, er möge ruhen in Gottes heiligem Frieden!"

Aus einem Briefe des H. H. Geistl. Rat J. B. Tresch über F. X. Witt[1]

... Ungemein viele und liebe Erinnerungen werden in mir wachgerufen, wenn ich den Namen des edlen, gottbegeisterten und gottbegnadeten Meisters der Kirchenmusik Dr. F. X. Witt nennen höre. Unter den anwesenden Freunden[2]) wäre ich wohl einer der ältesten, die ihn von den Tagen seiner reformatorischen Zeit an gekannt haben. Als Alumnus verkehrte ich schon viel mit Domkapellmeister Rampis in Eichstätt, der auch ein Gesinnungsgenosse des Seligen und Mitbegründer des Cäcilienvereins gewesen und mich mit den Bestrebungen und ersten Kompositionen des nun in Gott ruhenden Eiferers für die Ehre Gottes bekannt machte. Im Jahre 1868 wurde ich besonders auf Betreiben des Domkapellmeisters Rampis hin nach Regensburg geschickt, wo ich als Stiftsvikar an der Alten Kapelle die Gelegenheit benützen konnte und sollte, bei den damaligen Meistern der *Musica sacra:* Domkapellmeister Schrems, Haller, Hanisch

[1]) Der H. H. Briefschreiber wird der Redaktion die Indiskretion gewiß verzeihen, wenn sie aus dem lieben Briefe vom 30. November 1913 mitteilt, was über die Tätigkeit und Person unseres verstorbenen Meisters — und auch seines verehrten Mitarbeiters — unsere Leser interessieren wird und dem Lebensbild F. X. Witts manch neuen Zug einfügt.

[2]) Wegen eines eingetretenen Trauerfalles war dem H. H. Geistl. Rat die Teilnahme an der Wittfeier leider nicht möglich. Die Redaktion



und Witt sowie durch Dr. Jacob diese heilige Kunst kennen zu lernen und zu studieren. Seit dieser Zeit stand ich immerwährend persönlich und schriftlich in inniger Beziehung mit Dr. Witt.

1868 *in festo Scti. Wolfgangi* hörte ich in St. Emmeram zum ersten Male das Muster eines Pontifikalamtes. Zur Aufführung kam die sechsstimmige *Missa in memoriam Concilii Vaticani* und das achtstimmige *Veritas mea*. Als Witt als Domkapellmeister nach Eichstätt berufen wurde, erhielt ich die durch den Tod des Domkapellmeisters und Domvikars erledigte Vikarstelle mit der Verpflichtung, die Musikpräfektenstelle an dem dortigen Seminar zu übernehmen.

Ich hatte also die Aufgabe mit Witt zu arbeiten. In der Vesper zum Kirchweihfeste traten wir zum ersten Male miteinander auf. Witt dirigierte und sang mit meinem Seminarchor die Antiphonen und vier- bis fünfstimmigen Falsibordoni-Verse und ich sang mit den Alumnen die anderen Psalmverse mit Orgelbegleitung. Die Vesper ging glänzend. Am Feste sang Witt mit dem Domchor: etwa 6 Sopran und Alt (Frauenstimmen), 2 Tenören und 3 Bassisten Stehles Preismesse, so wie man sie in Eichstätt noch nie gehört. So wurde fortgearbeitet bis zur Generalversammlung, zu der jede Neueinstudierung und Aufführung Vorbereitung war. In der Seminarkirche sind zu Ehren des heiligen Xaverius nacheinander zehn Litaneien. Am 2. Dezember 1870 sang Witt mit dem Seminarchor — lauter Knaben- und Männerstimmen — die fünfstimmige *h*-moll-Litanei — die Wirkung war eine hinreißende. Sie wurde noch zweimal gesungen. Auch die von Connezano dirigierte Witt, weil sie gleichfalls für die Generalversammlung bestimmt war. Für Weihnachten wurden die achtstimmige *Missa Hodie Christus natus est* und die für das Festprogramm ausgewählten Weihnachtsmotetten einstudiert. Die Gesänge für die Karwoche, Auferstehungsfeier und für das Osterfest sowie die für Pfingsten kamen alle auf das Programm der Generalversammlung. Daß die Aufführung aller Nummern des Festprogrammes allgemeine Bewunderung, sogar die eines Liszt erregte, berichteten die Zeitungen und Fachblätter. Gleich nach dem Feste legte Witt in Eichstätt den Dirigentenstab nieder und ersuchte mich, auf unbestimmte Zeit ihn zu vertreten. Er zog sich wieder auf sein Benefizium in Stadtamhof zurück und kam nie mehr nach Eichstätt. Ende Oktober 1871 wurde ich vom Hochwürdigsten Domkapitel zum Domkapellmeister ernannt und mußte zugleich die Stelle des Musikpräfekten im Seminar weiterhin versehen. Sie können sich denken, wie mir zumute war — Nachfolger eines solchen Meisters zu werden, der nach sieben Monaten so Wunderbares leistete, ein Schüler, der so tief unter dem Meister steht, sollte den guten Ruf des Eichstätter Domchors erhalten und zugleich den alljährlich neurekrutierten Seminarchor zusammenschulen, bei den damals noch vielfach mangelnden Musikalien. Nun ich tat's, so gut es ging und arbeitete auch als Diözesanpräses für die Pflege der *Musica sacra* in der ganzen Diözese; in neun oder zehn Diözesanversammlungen.

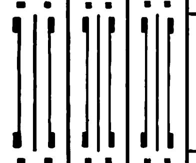
Wie Witt, so wurde auch ich, nachdem ich zehn Jahre Domkapellmeister war, Pfarrer. Und das war ich einunddreißig Jahre: zehn Jahre in dem Marktflecken Arberg und einundzwanzig Jahre in dem Städtchen Hilpoltstein. Überall wurde angestrebt zu erreichen, was möglich war. An Sonn- und Festtagen sang der Pfarrchor allein oder auch im Verein mit dem Kinderchor; an den Werktagen sangen die Kinder — jeden Donnerstag das Engelamt. Bei den Vespern sang ich allein oder mit den Leviten Antiphonen und die Choralpsalmenverse, der Chor die Falsibordoni; das Magnifikat sang statt meiner oder statt unser die Schuljugend. Die Litaneien sang der Chor allein oder eine meiner Litaneien im Verein mit den Kindern.

Mein lieber Herr Direktor! So ähnlich und natürlich noch hundertmal besser muß man's in jeder Pfarrei machen, wenn's in den Pfarreien mit der *Musica sacra* vorwärts gehen soll und das Erreichte erhalten werde. Damit nicht der in dem „Lebensbild" von Walter S. 118 zitierte Vorwurf (Nr. 1) zur Wahrheit werde, muß das Volk mehr zur Mitwirkung herbeigezogen werden (cf. *Musica sacra* Jahrg. 45, Juniheft, S. 132, Ende des ersten Absatzes). Das ist meine Überzeugung und der sel. Witt würde mir beipflichten. Er wäre voll Freude hochaufgesprungen, wenn er gehört hätte, was wir in Arberg und Hilpoltstein leisteten oder vielmehr erreichten. Ich glaube, auch der Heilige Vater wäre erfreut gewesen, wenn er manchmal unsern Gesang gehört hätte. Ich sage manchmal, ich war auch nicht immer zufrieden. — Doch jetzt spreche ich immer von mir und ich wollte Erinnerungen aus dem Verkehr mit Witt niederschreiben.

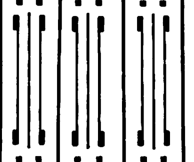
Wie oft sagte mir Witt, wenn er eine schwierige Aufführung vor sich hatte: „Beten Sie, oder machen's ein kräftiges *Memento*, daß die Sache gut geht, daß der liebe Gott recht verherrlicht werde." Diese Bitte stellte er besonders bei den Generalversammlungen, denen er als Generalpräses präsidierte und denen auch ich immer beiwohnte. Witt sagte nicht, daß man für ihn beten soll, sondern um das Gelingen der guten Sache. Wenn es nicht der guten Sache gedient hätte, würde er wohl nicht solch geistiger und körperlicher Anstrengungen sich unterzogen haben, namentlich würde er nicht so ein Opferleben gewählt haben, wie er es als Domkapellmeister in Eichstätt führen mußte.

Ja, Witt verdient, daß man sein Andenken ehrt, hoffentlich lohnt ihm Gott, was wir ihm nicht lohnen können. . . .





Musikalische Rundschau



Das **Kgl. Bayerische Staatsministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten** erließ die Besetzung der katholischen weltlichen Kirchendienste im rechtsrhein. Bayern betreffend folgende Entschließung:

An die Kgl. Regierungen, Kammern des Innern, die Kgl. Bezirksämter, die katholischen Kirchenverwaltungen und Kirchenvorstände der Landesteile rechts des Rheins.

Mit Allerhöchster Ermächtigung wird in Ansehung der Besetzung der katholischen weltlichen Kirchendienste in den Landesteilen rechts des Rheins folgendes verfügt:

1. Die bisher den Kgl. Regierungen, Kammern des Innern, gemäß § 3 der Kgl. Verordnung vom 30. Dezember 1810 und § 35 Absatz I der Formationsverordnung vom 17. Dezember 1825 zugewiesene Befugnis zur Besetzung von katholischen weltlichen Kirchendiensten wird vorbehaltlich der Bestimmung in den nachfolgenden Ziffern 4 und 5 den Kirchenverwaltungen und Kirchenvorständen *(rectores ecclesiae)* zur gemeinsamen Ausübung übertragen.

2. Die Besetzung hat in widerruflicher Weise und auf Grund schriftlicher Dienstverträge zu erfolgen.

3. Bis zur Besetzung haben Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand veranlaßtenfalls für geeignete Verwesung Sorge zu tragen.

4. Kommt die Besetzung durch Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand nicht zustande, so kann sie durch die vorgesetzte Staatsaufsichtsbehörde (Artikel 73 Absatz II Kirchengemeindeordnung) verfügt werden.

5. Die Entlassung eines katholischen weltlichen Kirchendieners wird gleichfalls der Kirchenverwaltung und dem Kirchenvorstande zur gemeinsamen Ausübung — vorbehaltlich nachfolgender Ausnahmen — übertragen.

Die Entlassung kommt der vorgesetzten Staatsaufsichtsbehörde zu,

a) soferne der Stelleninhaber noch nach dem bisherigen Rechte von einer Kreisregierung, Kammer des Innern, oder nach vorstehender Ziffer 4 von der vorgesetzten Staatsaufsichtsbehörde selbst angestellt wurde,

b) mangels Einigung zwischen Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand auf Antrag eines dieser beiden Teile beim Vorliegen eines wichtigen Grundes.

6. Die Beteiligten können in Streitfällen über den Vollzug vorstehender Bestimmungen die vorgesetzte Staatsaufsichtsbehörde anrufen und gegen ihre Entscheidung das Rechtsmittel der Beschwerde ergreifen.

7. Vorstehende Bestimmungen treten am 1. Dezember l. J. in Kraft.

München, den 5. November 1913.

Dr. von Knilling.

Wien. Der Schöpfer des Mohr-Denkmals, H. H. Benefiziat J. Mühlbacher in Radstadt (Salzburg), z. Z. an der Kunstakademie in Wien (III, Rennweg 31, Kloster), übersendet der Redaktion nachfolgenden „Aufruf zur Gründung eines Denkmales für den Dichter des Weihnachtsliedes ‚Stille Nacht': Joseph Mohr" mit der Bitte um Veröffentlichung, der wir mit warmer Empfehlung gerne nachkommen. In seinem Briefe schreibt er zur näheren Orientierung folgendes: „Ich habe das Monument in Bronze ausgeführt, überlebensgroß; es ist bestimmt, in die Kirchenmauer Wagrains eingemauert zu werden. Das Komitee der kleinen Gebirgsgemeinde ist außerstande, die Kosten aufzubringen. Ich habe mich an der Arbeit finanziell erschöpft; 5000 K gab ich bereits selbst aus. Für meine Arbeit verlange ich nichts und bin zufrieden, wenn mir nur meine eigenen Auslagen gedeckt werden. Ich sandte 10000 Stück (!) Mohr-Ansichtskarten an christliche Vereine vor einem Monate: das Erträgnis bis heute beträgt — 1 K 20 h, sage und schreibe: Eine Krone zwanzig Heller. Es ist unglaublich, wie ungünstig die gegenwärtigen Zeiten sind!

Aufruf. Überall, soweit die deutsche Zunge klingt, wird dieses gemütergreifende Weihnachtslied gesungen, in den Palästen der Reichen wie in den Hütten der Armen. Bei seinen Klängen jubeln die Kinderherzen voll Freude im Glanz des Christbaumes, und selbst das Auge des in Lebensprüfungen Ergrauten füllt es noch mit Tränen der Rührung bei der Erinnerung an die Tage glückseliger Jugend. Es ist ein Weltlied geworden wie kaum ein anderes: fast in allen Sprachen und Ländern der Erde wird es gesungen, im hohen Norden wie auf den Inseln der Südsee, in Europa wie jenseits des Ozeans. Wer hat das schöne Lied erdacht? Der Priester Joseph Mohr!

Es war am Weihnachtsabende des Jahres 1818, als Lehrer Franz Gruber in Arnsdorf bei Oberndorf (Salzburg) seinen Freund Kooperator Joseph Mohr mit der Bemerkung, daß die Orgel unbrauchbar geworden sei, fragte, ob er ein Lied wisse, das er mit ihm in der Christnacht singen könne. Mohr setzte sich hin und dichtete den Text: „Stille Nacht, heilige Nacht!", der den Lehrer so begeisterte, daß er sofort die Melodie dazu erfand, und schon in derselben Nacht wurde das Lied, dieses Werk einer gottgesegneten

Stunde, vom Dichter und Komponisten vor dem aufmerksam lauschenden Volke in der Kirche in Oberndorf gesungen, das wohl nicht ahnte, der Erstaufführung eines Weltliedes beigewohnt zu haben. Erinnern an verschiedenen Orten Denkmäler an den Komponisten des Liedes, Lehrer Franz Gruber (gestorben als Chorregent in Hallein am 7. Juni 1863), so ist dies beim Dichter Joseph Mohr leider noch nicht der Fall. Nur recht und billig ist es daher, wenn auch der Name des Dichters der Nachwelt überliefert wird durch Errichtung eines einfachen aber würdigen Denkmals in Wagrain (bei St. Johann i. P., Salzburg), wo der Dichter Joseph Mohr am 4. Dezember 1848 als Pfarrvikar gestorben ist. Sein Grab ist noch erhalten, weist jedoch kein Erinnerungszeichen an den edlen Priester auf. — Es ergeht daher an alle, die sich je an seinem Liede erfreut, und die in der Lage sind, ein Scherflein als Dankesgabe an den Dichter beiseite zu legen, die herzliche Bitte um eine kleine Gabe zur Errichtung des Mohr-Monumentes in Wagrain. Spenden nehmen entgegen: das Mohrdenkmal-Komitee in Wagrain (Salzburg), Bildhauer Joseph Mühlbacher, Benefiziat in Radstadt (Salzburg) und Pfarrer Johann Mechtler, Wien V, Kirche St. Florian. Für jede Gabe dankt im voraus J. Mühlbacher im Namen des Mohrdenkmal-Komitees.

Schweiz. Bei der Schweizerischen Landesausstellung, Bern 1914, soll in der Abteilung „Kirchenwesen" auch die katholische Kirchenmusik zur Geltung kommen (siehe „Chorwächter" Nr. 10). Kirchenmusiker schweizerischer Nationalität, welche außerhalb der Schweiz wohnen und sich hiefür interessieren, werden um unverzügliche Mitteilung ihrer Adresse an Herrn Joseph Frei, Musikdirektor in Sursee, gebeten.

Freiburg (Baden). Im verflossenen Monat konnte die hiesige Domkapelle, die unter Domspräbendar Lumpp organisiert worden war, auf ihr 75jähriges Bestehen zurückschauen. Zur Feier des Tages kam eine von Stadtpfarrer Karl Schweitzer in Müllheim komponierte Messe Op. 22 für gemischten Chor mit vollem Orchester zur Aufführung, die allgemein Anerkennung gefunden hat. Leider kommt soeben die betrübende Nachricht, daß der verdienstvolle langjährige Leiter der Domkapelle, Monsignore Gustav Schweitzer, an den Folgen eines Schlaganfalles schwer krank darniederliegt.

Sigmaringen. Mittwoch, den 7. Januar 1914, hielt der katholische Kirchenchor ein Konzert ab, aus dem neben mehreren Chören, solistischen Gesängen neuerer und älterer Meister, Instrumentalstücken usw., hervorgehoben seien: „Die Seligkeiten", Solo und 7st. Chor aus dem Oratorium „Christus" von F. Liszt. „Hoch tut euch auf, ihr Tore der Welt", Chor aus „Messias" von G. F. Händel.

Rom. Am 22. Januar 1914 hielt der Italienische Cäcilienverein und die Römische Kirchenmusikschule ein feierliches Requiem für ihren jüngst verstorbenen Protektor S. Em. Kardinal Rampolla ab. Die Kirche S. Marcello al Corso, in welcher die Inschrift hervorleuchtete:

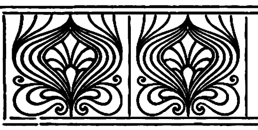
Mariano Rampolla
Presb. Cardinali
Patrono Societatis Caecilianae
Desideratissimo
Solemnia Funeris

war reich geschmückt und gefüllt von hohen Persönlichkeiten geistlichen und weltlichen Standes, den Seminaren usw. Das Requiem zelebrierte Mons. Serafini, Titularbischof von Lampsacus; den Gesang besorgte die *Scuola superiore di musica sacra,* die teils Choral, teils ein vierstimmiges Requiem von Asola unter Maestro D. R. Casimiri vortrug. — R. i. p.

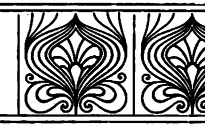
Regensburg, Kirchenmusikschule. Laut Ministerialentschließung vom 1. Januar 1914 wurde dem Lehrer für Orgel, Choralbegleitung und Orgelbaukunde an der hiesigen Kirchenmusikschule, Herrn Domorganisten Jos. Renner für die Dauer seiner Wirksamkeit an dieser Schule von Sr. Majestät dem König der Titel eines Königlichen Professors verliehen. Diese Anerkennung und Auszeichnung der kirchlichen Anstalt von seiten des Staates gereicht in gleicher Weise der Schule wie dem bescheidenen Meister zur Ehre, der nun schon seit zwei Dezennien mit vorbildlichem Eifer und Erfolge an der Schule wirkt und eine stattliche Reihe von Schülern ausgebildet hat, die in aller Herren Länder auf dem Gebiete der *Musica sacra* tätig sind. Denselben wird die Nachricht von der Auszeichnung ihres einstigen Lehrers sicher große Freude bereiten.

Der Eleve des 34. Kurses der Kirchenmusikschule, H. H. W. Gieborowski, nunmehr Gesanglehrer für Choral am Priesterseminar und Domvikar in Posen, hat am 14. Januar an der Universität Breslau aus Musikwissenschaft zum Dr. phil. promoviert. Der Titel der Dissertation lautet: „Die *Musica Magistri Szydlovite*", ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und -Praxis des XV. Jahrhunderts in Polen, sowie der nachtridentinischen Choralreform". Herzliche Gratulation und ein Glück auf zu frischer Arbeit auf dem Gebiete der *Musica sacra!*





Besprechungen



Bücher und Schriften

Molitor, P. Gregor. Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der Gregorianischen Choralmelodien. Lehrbuch zum Gebrauche an Konservatorien, Seminarien und Kirchenmusikschulen, sowie zum Selbstunterricht. Gr. 8°, 136 S. **Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel.** Preis 3 *M.*

Die Reform des liturgischen Gesanges durch Pius X. hat auch die Choralbegleitung vor neue Aufgaben gestellt, die auf verschiedene Art gelöst worden sind. Jüngst hat man auch versucht, die moderne Tonsprache mit ihrer Vorliebe für freie Dissonanzen und Chromatik der Begleitung des Chorals nutzbar zu machen. Dabei ist aber mehr Musikertemperament als Gründlichkeit zum Vorschein gekommen und die angebliche historische Rechtfertigung des Versuches gehört zum Dilettantischsten, was über die Musik des Mittelalters ist geschrieben worden. Molitors Schrift mit ihrer ruhigen Darstellung, der methodischen Anordnung des Stoffes und vor allem mit einem eindringenden Choralverständnis erscheint da zur rechten Zeit. Sie gründet die Begleitung des Chorals auf seine Tonalität und stellt für ihre rhythmische Verfassung den Grundsatz des engen Anschlusses an den rhythmischen Verlauf der Melodien auf. Die ästhetischen und geschichtlichen Argumentationen zur Stütze dieser Forderung sind einleuchtend und die Schrift wird klärend wirken. Hoffentlich werden Verirrungen wie die gekennzeichneten nunmehr überwunden sein.

In einigen Punkten möchte ich für eine zweite Auflage Verbesserungen vorschlagen. Die S. 45 und weiter stehenden Argumente müßten, um dem geschichtlichen Tatbestande konform zu sein, zum Teil anders formuliert werden, besonders Nr. 3 und 5. Sicher ist aber, daß die überaus zahlreichen und ursprünglichen Abweichungen von der starren diatonischen Linie — noch eine Neumentabelle deutscher Herkunft aus dem 12. Jahrhundert nennt den *Salicus „Virga semitonius"*, und dieses Zeichen steht an zahllosen Stellen, wo kein diatonischer Halbton in Frage kommen kann usw. — weder mit unserer Chromatik noch auch mit der *Dur*-Terz des Dominantendreiklanges bei den Kadenzen etwas zu tun haben. Zu S. 83 bemerke ich, daß die „deutsche" Akzentbehandlung auch harmonisch die einzig mögliche ist. Von den französischen Messen des 16. Jahrhunderts angefangen, über die konsequent zwei- und dreiteilige Takte mischenden Rezitative des Lulli und seiner Nachfolger bis zum heutigen Lourdeslied hat die französische Rhythmik ein nationales Gesicht, und es ist kein Verdienst, die Choralreform mit ihr zu belasten und sie unseren Kirchenchören einzupflanzen. Daß man auch für die Choralbegleitung ohne die obligate Verkettung zwei- und dreiteiliger Glieder auskommt (vgl. darüber noch meine Neumenkunde, 2. Auflage, S. 417—419), habe ich in meiner Orgelbegleitung zum *Graduale Vaticanum* (Arras, *Procure de Musique rèligieuse*) gezeigt, die übrigens nach den Grundsätzen gearbeitet ist, die Molitor hier entwickelt. P. Wagner

Vespéral Romain *pour les Dimanches et principales Fêtes conforme a l'Édition Vaticane.* **Paris, Societé d'Éditions du Chant Grégorien: J. Gabalda, P. Lethielleux, Biais Frères & Cie.** Preis 4 Fr.

Eine französische Ausgabe des *Vesperale Romanum* mit französischen Rubriken und Titelüberschriften für die Sonntage und Hauptfeste des Kirchenjahres; auch die Laudes für die Hochfeste und das Totenoffizium ist in dem Buche enthalten. Sind auch die Notentypen einerseits etwas klein, so entschädigt anderseits die handliche Form und der billige Preis.

Kleines Vesperbuch. (Ausgabe O_3.) Preis gebunden 1 *M* 60 *Pf*.

Vesperbüchlein. (Ausgabe C_8.) Preis 75 *Pf*. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Das „Kleine Vesperbuch" enthält in moderner Notation die Vesper und Komplet für die Sonntage und höchsten Feste mit deutscher Übersetzung und ist laut Vorwort für jene Kirchen bestimmt, in denen seltener die Vesper oder Komplet gesungen wird. Das „Vesperbüchlein" möchte der Herausgeber „am liebsten in der Hand aller Kirchenbesucher sehen"; demgemäß sind auch hier deutsche Rubriken beigegeben. Die Notation ist Choralnotation. Von Seite 57 bis 104 finden sich überhaupt keine Noten; es sind hier die Vesperspalmen für die Sonn- und Festtage abgedruckt nebst einem Verzeichnis derselben. Antiphonen besitzt nur die Sonntagsvesper. In beiden Ausgaben ist auf Seite 31 das Schlußneuma beim 2. ℣. unrichtig wiedergegeben, was in einer neuen Auflage der hübschen Büchlein leicht verbessert werden kann.

Springer, Max. *Psalmi Vesperarum et Completorii.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gebunden 2 *M*.

Wir haben bereits im 8./9. Heft der *Musica sacra* 1913, Seite 209 das praktische Springersche Psalterium in Choralnoten angezeigt; nunmehr liegt die gleiche Ausgabe in moderner Notation vor, welche die gleichen Vorzüge aufweist wie die frühere. Der Verfasser hat hier sogar noch ein weiteres getan, indem er vor die Anfangsnote jeder Psalmintonation die Schlußnote der jeweiligen Antiphon setzte und somit eine rasche und sichere Orientierung für den Intonator schuf. Referent hält die Springerschen Psalterien für die schönsten und besten, die ihm bis jetzt zum Referat vorgelegen haben. Leider vermißt der „praktische Chorregent" auch in dieser Ausgabe die bereits in dem obigen Referat ersehnten sechs Bändchen für die sechs Psalmen. Eine dritte Ausgabe des Psalteriums mit Choralnoten im Violinschlüssel, die sich — mit Ausnahme der Transposition — möglichst genau den zwei obigen konformiert, läßt der Verlag

gleichzeitig mit dem hiezu gehörigen Vesperbuch nach Abschluß der von Rom festgesetzten Änderungen erscheinen.

Petter, J. M. *Psalterium Vespertinum pro Dominicis et Festis dupl.* **Regensburg. Fr. Pustet.** Preis 50 ₰.

Der Choralmagister am St. Bernhardseminar in Rochester hat hier die Psalmen nach der Ziffermethode ausgesetzt, so daß auch für diejenigen, welcher dieser Methode den Vorzug geben, gesorgt ist.

Gatard, Dom. A. *La Musique Grégorienne.* **Paris, H. Laurens.**

Wenn auch dieses Buch über den Gregorianischen Choral in der bekannten Sammlung *„Les Musiciens Célèbres"* erscheint, die meist Biographien moderner Tonsetzer bringt, so dürfen wir an seiner Gediegenheit und Zuverlässigkeit doch nicht zweifeln, denn kein geringerer als ein Benediktiner von Solesmes, P. Gatard aus der Abtei Farnborough, ist sein Verfasser. Das Buch, das in erster Linie für den Leserkreis der obigen Sammlung geschrieben ist, zerfällt in zwei Teile. Der erste behandelt die Theorie des Chorals: Tonalität, Rhythmus, Melodie, Notation; der zweite seine Geschichte: Anfänge, Verbreitung, Verfall und Restauration. Zwölf photographische Tafeln illustrieren das vornehm und splendid ausgestattete Werk.

Rindfleisch, F. X. Die Requiemsmessen nach dem gegenwärtigen liturgischen Rechte mit einem Anhang über das *Officium Defunctorum* und die *Absolutio ad tumbam.* Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gebunden 2 ℳ.

Bekanntlich sind gerade in den letzten Jahren eine Reihe von wichtigen römischen Dekreten erflossen, die auch die Praxis der Requiemsmessen in wesentlichen Punkten berührten und änderten. Das alles hat hier der Verfasser klar und übersichtlich zusammengefaßt, so daß sein Büchlein nunmehr — nach den über die Requiemsmessen in der Hauptsache abgeschlossenen Bestimmungen — für Priester und auch für Chorregenten ein zuverlässiger Berater sein wird.

Erlemann, G. Das neue Einheitsgesangbuch? **Trier, Bantus-Verlag.** Preis 60 ₰.

Die kleine Broschüre ist in ihrem Hauptteil eine Sammlung der kritischen Urteile, die in Fachzeitschriften, Tagesblättern, von Behörden und Privatpersonen über des Verfassers Buch „Die Einheit im katholischen Kirchenlied" (vgl. *Musica sacra* 1912, Aprilheft S. 100) erschienen sind. Erlemann ändert hier nun gegenüber seinem früheren Vorschlage ein gesamtes Einheitsbuch zu schaffen und die besonderen Diözesan- usw. Lieder in einem Proprium unterzubringen, sein Urteil dahin ab: „Die heute einzig richtige und leicht mögliche Form eines katholischen deutschen Einheitsgesangbuches besteht darin, daß man ca. 100 Einheitslieder (einheitlich in Text und Melodie) aufstellt und diese den bestehenden und beizubehaltenden Diözesangesangbüchern anfügt."

Schmeck, A. Die Literatur des evangelischen und katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 2 ℳ 80 ₰.

Vorliegende verdienstvolle Arbeit stellt sich als Weiterführung und literarische Ergänzung des Schlußbandes von Bäumkers Werk über das katholische deutsche Kirchenlied dar und will zunächst alle literarischen und bibliographischen Neuerscheinungen des Jahres 1912 zusammentragen, gleichviel wo die einzelnen Abhandlungen, Zitate und Äußerungen niedergelegt wurden, um den Stand der Frage (cf. S. 3 und 49) klar zu zeichnen und Forschern wie Hymnologen zuverlässiges Quellenmaterial zu bieten. Die Ausscheidung des auf evangelischer Seite Erschienenen (cf. I. Teil) von den katholischen Veröffentlichungen hat dem Verfasser nicht bloß den Vorteil der Arbeitserleichterung sondern auch ein sichereres Urteil über die beiderseitigen Leistungen geboten. In vier resp. fünf Kapiteln über die in musikalischen und anderen Zeitschriften und Zeitungen erschienenen Abhandlungen und Aufsätze, die 1912 zur Ausgabe gelangten Choralbücher und das kirchliche Lied, bei den Katholiken auch über die mehrstimmigen Gesänge mit deutschem Text sowie über die beiderseitigen Einheitsgesangbuch-Bestrebungen legt der Verfasser eine Summe von Referaten, Rezensionen und sonstigen Äußerungen von Interessenten vor, denen er oft ein zutreffendes Urteil voraus- oder nachschickt, so z. B. um nur eines herauszuheben, auf S. 65, Nr. 30. Eine überaus reiche Literaturangabe zu Bäumkers Kirchenlied zeigt, wie immer, eine größere Freudigkeit auf evangelischer Seite für die deutsche Liedforschung (cf. S. 101—110), während katholischerseits die Bibliographie der Gesang- und Musikbücher von redlichem Schaffen Zeugnis ablegt, S. 114 sqq. Mit einem übersichtlichen Namen- und Sachregister, dem das Verzeichnis der zitierten Lieder und Verszeilen folgt, schließt der Verfasser seine vorzüglich orientierende, wohlzuempfehlende Abhandlung. Dr. Sigl

Dannenberg, R. Katechismus der Gesangkunst. 4. Auflage. Preis ungeb. 1 ℳ 50 ₰. (Nr. 7.)

Riemann, H. Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik). 2. Auflage. Preis 3 ℳ. (Nr. 20.) **Leipzig, Max Hesse.**

Zwei Werkchen aus den bekannten „Illustrierten Katechismen" des Verlages, die mit hohem pädagogischen Geschick das ganze Gebiet mit seiner weitverzweigten Literatur beherrschend, das Notwendigste herausgreifen und durch zahlreiche Notenbeispiele unterstützt in klarer Form dem Leser vor Augen führen. Die Auflagenzahl beweist wohl am besten, daß sich die Büchlein in der Praxis bereits bewährt haben und einer besonderen Empfehlung nicht mehr bedürfen.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

3. Heft März

Die Diatonie der Choralbegleitung

Von P. Gregor Molitor O. S. B.-Beuron[1])

Das Studium der vorhergehenden Kapitel hat den Schüler mit den harmonischen Eigentümlichkeiten der acht Kirchentonarten vertraut gemacht. Bevor wir zum zweiten Teil unserer Aufgabe übergehen, wollen wir eines der wichtigsten Fundamentalgesetze unserer Choralbegleitung, das wir bei den vorhergehenden Übungen schon allenthalben beobachtet haben, hier eigens hervorheben und beleuchten. Es lautet:

Die Begleitung der gregorianischen Choralmelodien soll wie die Melodien selbst durchaus diatonisch sein.

Die Choralmelodien sind rein diatonisch, das heißt: sie verwenden zur Bildung ihrer Tongänge nur jene Töne, welche die Tonleiter ihres Kirchentones natürlicherweise, ohne chromatische Erhöhung oder Vertiefung der Töne durch ♯ oder ♭ darbietet. Eine Ausnahme zeigt, wie wir sehen, nur der Ton *h*, der nicht selten in ♭ verwandelt wird. In einigen Fällen wird auch indirekt *e* in *es* verwandelt, doch nicht in der ursprünglichen Tonlage durch ♭ vor *e*, sondern unter Anwendung der Transposition der ganzen Melodie in die Oberquinte, wobei dann die gewünschte Intervallveränderung nach der erstgenannten Art ♭ vor *h* = ♭ vor *e* erfolgt. Auf ähnliche Weise umgingen die Alten die Notwendigkeit, bei der schriftlichen Aufzeichnung einiger (sehr weniger) Melodien des vierten Tones *f* in *fis* zu verwandeln, indem sie die Melodie in die Oberquarte versetzten, wobei der Halbtonschritt *fis*—*g* in natürlicher Form = *h*—*c* erschien. (Vgl. Johner, Choralschule S. 57 f.)

Diese wenigen Fälle abgerechnet, vermeidet die Choralmelodie, wie gesagt, jede chromatische Veränderung der Naturtöne ihrer Tonarten.

Man könnte nun in dieser Beschränkung auf die Naturintervalle der Kirchentöne eine veraltete Einseitigkeit ängstlicher Theoretiker erblicken, die nicht imstande seien, über die kindlichen Anfänge ihrer Kunst sich zu erheben, und die dem chromatischen Reichtum der Melodik und Harmonie unserer heutigen Musik einen beklagenswerten Mangel an musikalischem Können und Fühlen entgegenstellen und das nur aus Rücksichten einer unfruchtbaren, grauen Theorie.

Indessen, dem ist nicht so. Im Gegenteil! Wie so oft in der Kunst, ist auch hier die Beschränkung der Kunstmittel das Zeugnis der Meisterschaft: eine Beschränkung, die in der Natur der Sache begründet ist, die eines

---

[1]) Mit Erlaubnis des Verfassers bringt die Redaktion aus dem im letzten Februarheft der *Musica sacra* (S. 47) von Prof. Dr. Wagner so günstig besprochenen Buche P. Molitors „Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der Gregorianischen Choralmelodien“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1913), das auch in der Regensburger Kirchenmusikschule beim Unterricht gebraucht wird, obiges Kapitel für unsere Leser zum Abdruck.

der machtvollsten Mittel zur Erreichung des gewollten, hohen künstlerischen Zweckes an die Hand gibt, weil sie ihn viel reiner, klarer, überzeugender zur Darstellung bringt, als alle gegenteiligen Versuche und Bemühungen es zu tun vermögen.

Gerade dieser Beschränkung auf die reine Diatonie verdanken die gregorianischen Melodien großenteils den hohen Ernst, die Erhabenheit und Größe, die ihnen eigen sind, und durch ihre reine und konsequente Diatonie unterscheiden sie sich fast nicht weniger als durch ihren Rhythmus von der an sich hochentwickelten Melodiebildung mancher Meister unserer heutigen profanen Musik; durch diese wahren sie sich bei aller künstlerischen Vollendung jene hervorragende Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit, welche sie leicht ausführbar und doch wieder so tief, ja nicht selten hinreißend wirksam macht: Eigenschaften, welche die Choralmelodien mehr als jede andere noch so entwickelte Musikform für die innige Verschmelzung mit den heiligen und heiligsten Handlungen unserer Liturgie befähigen.

Warum sollten diese Vorzüge durch eine chromatische Begleitung aufgehoben oder auch nur gemindert werden?

Doch man sagt, unsere Choralmusik sei in ihrer ursprünglichen Form nicht rein diatonisch gewesen; bei alten Schriftstellern fänden sich noch Anhaltspunkte, die zu der Annahme berechtigen, der Choral habe von der Chromatik ungescheut Gebrauch gemacht.

Darauf erwidern wir:

1. Wenn einzelne Theoretiker von Halbtönen reden, die einer diatonischen Tonleiter nicht angehören, so folgt daraus keineswegs, daß diese Halbtöne auch in den Melodien Verwendung fanden. Etwas ganz anderes ist es, Intervalle theoretisch und am Monochord berechnen, und etwas anderes, sie praktisch in der Komposition gebrauchen oder in vorhandenen Kompositionen nachweisen.

2. Der Versuch, einige Zeichen der Handschrift von Montpellier als solche chromatische Halbtöne zu erklären, ist zwar wiederholt gemacht worden, hat aber bis heute einen entscheidenden Erfolg nicht erreicht.

3. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei einige Zeit hindurch an einigen Orten mit chromatischen Veränderungen gesungen worden, so bleibt noch die Hauptfrage, ob dies mit Recht oder mit Unrecht geschah, mit anderen Worten, ob diese Übung einer späteren Umbildung der Melodie ihren Ursprung verdankte oder aber von Anfang an durch die Melodien gefordert war. Man hat eine ähnliche Frage gegen das Ansehen der Romanusbuchstaben ausgespielt. Warum nicht auch hier?

4. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral habe schon in seinen ältesten Melodien chromatische Halbtöne aufgewiesen, so wissen wir noch gar nichts über den Umfang und die Gesetze, welche für ihren Gebrauch maßgebend waren. Wie können wir aber eine chromatische Begleitung mit einem uns unbekannten und heute noch unerwiesenen Verfahren der Alten rechtfertigen?

5. Mit ganz verschwindenden Ausnahmen rührt das zugunsten des Chroma den „Alten" entnommene Material aus Zeiten, in denen das Verständnis der Choralmelodie schon beträchtliche Einbuße erlitten hatte. Mag es daher an sich noch so groß sein, seine Beweiskraft ist doch eine sehr geringe.

6. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei früher chromatisch gewesen, so müssen wir doch die Tatsache bestehen lassen und müssen praktisch mit der Tatsache rechnen, daß die Melodien seit Jahrhunderten diatonisch

geworden und heute rein diatonisch sind, und wir unsererseits können eine Einbuße an künstlerischem Werte darin nicht erkennen.[1])

7. Chromatische Veränderungen und Zierformen wie *Quilisma* oder *Strophicus* bedeuten in musikalischer Beziehung etwas ganz anderes als eine chromatische Begleitung, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Letztere schneidet viel tiefer und schärfer in das Gefüge der Melodie hinein und sie tritt weit stärker hervor, nicht zuletzt, weil sie mit Vorliebe zur Bildung der wichtigen Kadenzen (Modulation, Halb- und Ganzschluß) gebraucht wird.

8. Die Melodien der Vatikana sind nicht aus der musikgeschichtlichen Entwicklung der letzten Jahrhunderte hervorgewachsen, es braucht also auch ihre Begleitung nicht die Meister des 16.—20. Jahrhunderts sich zum Muster zu nehmen. Und wie selten hat ein moderner Meister vor der Aufgabe gestanden, nicht etwa ein Motiv in den Kirchentonarten zu verarbeiten, sondern diatonische Melodien zu begleiten. Weit entfernt, die mehrstimmigen Choräle von Seb. Bach mit unserem Chorale vergleichen zu wollen, dürfen wir hier vielleicht doch auf die wohlberechnete, bewußte und in der Klangwirkung so glückliche Einfachheit der Begleitstimmen bei einer großen Zahl aus ihnen hinweisen.

9. Tatsache ist und bleibt, daß die Melodien der Vatikana streng diatonisch gehalten sind und jede chromatische Veränderung außer *si b*-moll vermeiden; ebenso findet sich kein Fall, wo die Melodie zwei oder mehr Halbtöne wie z. B. *c h b a as* unvermittelt durchliefe, dagegen fast überall die einfachsten Intervalle. Wo wäre da ein Anlaß zu einer chromatischen Begleitung?

10. Können wir der chromatischen Begleitung keine Berechtigung zuerkennen, dann noch weniger eine Notwendigkeit für sie. Die Begleitung soll ja nicht aus der Melodie erst etwas machen; das hat diese nicht nötig und das verträgt sie nicht. Ebensowenig hat die Begleitung den Beweis hoher kontrapunktischer Schulung ihres Verfassers zu erbringen. Sie braucht keine neuen konstruktiven Elemente in die einfachen Gesänge hineinzutragen, soll nicht selbständig, als etwas ganz neues hinzukommen oder gar als Gegenstück, als Kontrast zur Melodie wirken wollen. Ihre Aufgabe darf, richtig erfaßt, keine andere sein, als die der dienenden Begleitung: als Begleitung zu beleuchten und zu erklären, als Begleitung dem Sänger behilflich zu sein. Damit sagen wir nicht, eine interessante, kunstvolle chromatische Begleitung der Choralmelodien sei ein Ding der Unmöglichkeit — sie ist es hier so wenig wie bei den figurierten und variierten Orgelchorälen.

Wir meinen auch nicht jede diatonische Begleitung habe darum schon, weil sie diatonisch ist, Anspruch auf Kunstwert, oder es genüge für eine Begleitung, daß sie diatonisch sei. Aber wir glauben, daß alle auch die höchstgespannten Anforderungen, die berechtigterweise an eine Choralbegleitung gestellt werden können, unter strenger Wahrung der Diatonik sich vollauf befriedigen lassen. Was das Chroma hier Gutes erreichen soll, läßt sich ebensogut mit bloßer Diatonie erreichen, und es bleibt dabei die Begleitung in ihrem Auftreten ruhiger und bescheidener, und die Melodie wirkt mehr durch sich selbst, durch ihren

[1]) Ohne Zweifel war das Chroma seit alters bekannt, teils aus der antiken griechisch-römischen Musik, teils aus den mittelalterlichen Musiktraktaten. Warum hat die Kirche nie es in ihre Melodien aufgenommen — oder warum ließ sie es aus den Melodien verschwinden? Bis hierfür ein anderer ausreichender Grund gefunden wird, darf man ruhig behaupten: es mögen im letzteren Falle praktische Rücksichten, wie Schwierigkeiten der Ausführung und der polyphonen Bearbeitungen mitgewirkt haben — aber im tiefsten Grunde war es das Verständnis, das richtige Gefühl für die hohen künstlerischen wie kirchlichen Werte und Vorzüge, welche die Diatonie dem Chorale bringt, was hier den Ausschlag gab.

natürlichen Fluß, durch ihre freie Beweglichkeit, durch ihre hohe melodische Schönheit, sie wirkt damit wohltuender, als wenn sie als Kontrast aus dem Gegenspiel der Begleitung sich herausarbeitet. Vergessen wir nicht, daß der Choral eine gegebene, in sich fertige Melodie ist und als solche von der Kirche der Liturgie zur Verfügung gestellt wird. Als eine in sich vollendete Melodie, als das Dominierende soll sie erklingen und hauptsächlich durch ihre eigenen, in ihr selbst ausgesprochenen Elemente auf den Zuhörer wirken. Dabei darf die Begleitung manches unterstreichen, hervorheben, tragen — aber niemals eine gleichberechtigte Parallele zu ihr bilden. Ist solches schon bei der Begleitung unserer Kirchenlieder nicht am Platze, dann viel weniger beim Chorale.

Also nicht, weil das Chroma in sich verwerflich — nicht als ob es immer und in jedem Falle wertlos, unsinnig, unkirchlich wäre — nicht als ob eine interessante chromatische Choralbegleitung gar nicht herzustellen wäre — sondern weil die diatonische Choralbegleitung weit mehr, oder weil nur sie allein die Aufgabe, die sie dem Sänger, dem Zuhörer gegenüber und an den Melodien zu erfüllen hat, zu erfüllen vermag, deswegen entscheiden wir uns für sie, und zwar mit gänzlichem Ausschluß des Chromas.

Gewiß gehört das Chroma zu dem wirkungsvollsten Mittel des musikalischen Ausdruckes, aber es steht — nach unserem Dafürhalten — der Choralbegleitung nicht an, selbständig oder im Gegenspiele zur Melodie wie ein vollberechtigter Faktor aufzutreten. Und darin besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den Liedern eines Robert Franz oder manchen Arien eines Sebastian Bach und dem begleiteten Choralgesang. Erstere sind mit der Begleitung von vornherein gedacht, und es lebt ihre Melodie meist ebenso sehr aus der begleitenden Harmonie wie diese aus der Melodie. Beim Choral hingegen ist die Melodie das fertige Erste, dem der begleitende Organist unter allen Umständen sich unterordnen soll und wobei die Begleitung nicht eine Rolle beanspruchen kann wie in den genannten Liedern und Arien.

Alles zu seiner Zeit und an seinem Platze! Das Chroma ist gut im freien Orgelspiel und auch beim kirchlichen Chorgesang, wenn es mit Maß und Geschick und als Kunstmittel, nicht um seiner selbst willen, gebraucht wird. Es wäre unrecht und engherzig, es bloß um seinetwillen, weil es Chroma ist, zu verwerfen.

Aber ebenso engherzig müßte es sein, wenn wir es für die Choralbegleitung forderten oder zuließen. Freiheit und Weitherzigkeit üben wir in dem Verzichte auf ein Element, dessen der Choral nicht bedarf und das dessen zarte Art nur gefährden und oft genug beeinträchtigen und zerstören wird.

Eine Begleitung wird nicht schon durch das einmalige Vorkommen einer Diesis chromatisch und darum mag es wenig bedeuten, wenn dem Organisten ein- oder das andere Mal aus Versehen oder aus bewußter Wahl eine Diesis mit unterläuft. Unsere Bemerkungen richten sich zunächst

a) gegen die Notwendigkeit der chromatischen Begleitung,
b) gegen das Bestreben, durch angewendetes Chroma Melodie und Begleitung inhaltlich und formell bereichern zu wollen und
c) gegen das häufige Vorkommen chromatischer Veränderungen, und zwar in jeder Form, auch in bloßer Wechselnote.

Am unangenehmsten wirkt die Diesis in der Schlußkadenz.

Am besten wird sie immer und überall vermieden.

Noch eine Befürchtung anderer Art bestimmt uns für die reine Diatonie der Choralmusik einzutreten. Öffnet man einmal der Chromatik den Zutritt zu ihr,

so ist man gegenüber der Willkür der Zeit und des Geschmackes nicht mehr imstande, bestimmte Grenzen aufrecht zu erhalten. Damit ruiniert man aber sozusagen Mark und Gebein der alten Musik. Einer ihrer Hauptvorzüge besteht ohne Zweifel in der so scharf geprägten, charaktervollen Besonderheit einer jeden der einzelnen Kirchentonarten und der Melodien, welche denselben angehören. Man vergleiche gute Melodien größeren Stiles aus dem ersten, dritten, fünften, siebenten Ton miteinander und mit ähnlich geformten Gesängen des zweiten, vierten, sechsten und achten Tones. Eine jede stellt sich oft weniger nach Melodiegang und Rhythmus, denn in bezug auf ihr Tongeschlecht, die tonale Eigenart des Modus, dem sie angehört, als scharf gezeichnetes musikalisches Eigenbild dar; sie ist mit den Melodien ihrer Tonart ebenso verwandt, als von denen der anderen verschieden, etwa wie Familienglieder scharfgeprägter, alter Adelsgeschlechter einander ähnlich sind und sich von den Angehörigen anderer Häuser unterscheiden. Die Einführung des Chromas wäre nun das sicherste Mittel, diese klassischen Charaktermerkmale der einzelnen Tonfamilien verblassen zu machen, die Tonarten gegeneinander auszugleichen und ihre so hochstehende musikalische Ausdrucksfähigkeit schließlich zu einem matten Dur und Moll herabzuwürdigen, was für die Choralmusik um so verhängnisvoller wäre, als ihr ja im Gegensatz zur modernen Musik so vieles versagt bleibt, was bei dieser den Mangel an Tonartenverschiedenheit weniger fühlbar macht oder ganz übersehen läßt.

„Seinen (des Choralgesanges) Adel nicht trüben, seine Schönheit durch Beimischung von heterogenen Elementen nicht verletzen, ist darum für die Choralbegleitung das erste und oberste Prinzip.“ [1])

Diese und ähnliche Erwägungen haben seit der Wiedereinführung der Choralmusik beim katholischen Gottesdienste in kurzer Zeit dazu geführt, alle die chromatischen Entstellungen wieder zu beseitigen, welche der schlechte Geschmack einer Zeit, die den Choral nicht verstand, seiner Melodie zugefügt hatte. Heutzutage findet man kaum noch einen Theoretiker oder praktischen Musiker von Bedeutung, der im Ernste eine „Verbeserung“ der alten Melodien durch die Chromatik befürworten und dadurch versuchen wollte, unserer Zeit diese Gesänge verständlicher und zugänglicher zu machen. Die Theorie und mehr noch die kirchliche Praxis würde wohl allgemein einen solchen Versuch als verfehlt zurückweisen. Die reine Diatonie der Choralmelodien ist allgemein anerkannt und wird in der ausübenden Kunst allgemein beobachtet.

Aber, so schließen wir nun sofort: dann muß auch die Harmonisation dieser Melodien rein diatonisch sein; das heißt, sie darf nur bestehen aus Akkorden, welche der betreffenden Tonart eigentümlich sind, in ihr, ohne Zuhilfenahme der Chromatik sich vorfinden.

Die Konsequenz ist nicht schwer einzusehen:

Eine künstlerische Begleitung, die dieses Prädikates wert ist, darf nicht anderer Natur sein, als die Melodie, zu der sie gehört. Hat die Choralmelodie aber ein so charakteristisches, nach Tonarten verschiedenes Gepräge, das ihr lediglich die reine Diatonie verleiht, dann muß auch die Begleitung ein solches aufweisen, muß wie jene rein diatonisch sein.

Abgesehen von ihren praktischen, mehr äußerlichen Zwecken, hat die Begleitung — wie wir wiederholt hervorhoben — vor allem die Aufgabe, der Melodie zu dienen. Niemals aber darf sie auf irgendwelche Weise die Melodie ver-

[1]) Dr. Mathias: Choralbegleitung S. 16. Regensburg, Pustet.



gewaltigen, ihre Eigenart trüben oder sie gar ihres Charakters berauben. Wie eine geschickte Farbengebung die Linienkunst eines Malers erst ganz und voll wirksam macht, muß sie die melodische Zeichnung heben und hervortreten lassen. Nun haben wir aber eben schon bemerkt, daß die Einführung des Chromas in die Melodie die umgekehrte Wirkung hervorbringen müßte, die Melodien, statt sie gegeneinander abzuheben, vermischen, undeutlich machen, in eine nichtssagende Gleichartigkeit bringen würde. Das wäre aber noch mehr der Fall, wenn die Harmonisation chromatisch würde, weil das Chroma in der Harmonie noch stärker zur Geltung kommt als in der Melodie.

Man spricht heute wieder viel vom „Stil" in der Kirchenmusik. Ich meine, wir beobachten durch die Beibehaltung der reinen Diatonie in Choralmelodie und Begleitung eines der obersten „Stilgesetze" jeder wahren Kunst: das Gesetz von der absoluten Einheit, Reinheit und größtmöglichen Einfachheit der künstlerischen Mittel, welche bei einem Kunstwerke, das Anspruch auf „Stilgerechtigkeit" erhebt, in Anwendung kommen. Es gibt aber keinen schärferen Gegensatz als reine Diatonie der Choralmelodie und Chromatik in ihrer Begleitung.

Manche Theoretiker stimmen mit der Forderung der Diatonie für die Choralbegleitung im wesentlichen überein; glauben aber gestatten zu müssen, daß wenigstens die Schlüsse der dorischen, phrygischen und mixolydischen Töne wie unsere modernen Dur- und Mollkadenzen unter Anwendung der Diesen gebildet werden, da die diatonisch gebildeten „Kirchenschlüsse", wie sie meinen, keinen befriedigenden Abschluß bildeten, somit eigentlich keine Schlüsse seien.

Wir können dieser Ansicht weder theoretisch noch praktisch beitreten. Die Begründung durch den Hinweis auf das „moderne Gefühl" können wir am wenigsten verstehen, da gerade in der modernsten Musik sich zahlreiche Beispiele solcher Schlußbildungen finden, mit denen die betreffenden Meister nicht selten den Eindruck besonderer Feierlichkeit und einer ausgesprochenen religiösen Weihe erreichen. Eher verständlich erschien die Begründung vom Standpunkte der Komponisten aus der Zeit der ersten Entwicklung unserer heutigen Harmonie. Diese waren eine Zeitlang der Meinung, man könne nur durch die Verbindung V Dur mit I eine befriedigende Kadenz bilden. Aus deren Anschauung, wollten wir ihnen recht geben, müßte übrigens noch dringlicher die Notwendigkeit der chromatischen Erhöhung für die Schlüsse z. B. *c—d* in der Melodie — *cis—d* u. a. gefolgert werden, da sie diese noch energischer forderten als die Diesen der Harmonie. Wir meinen: so gut *c—d* oder *f—g* in der Melodie geeignet sind, vollkommen befriedigende Schlüsse zu bilden, so gut, ja noch verstärkt, vermögen es die entsprechenden rein diatonischen Harmonien.

Ausschlaggebend erscheint uns aber für die diatonische Schlußbildung die folgende Erfahrungstatsache: Für den musikalischen Gesamteindruck eines Tonsatzes sind gerade seine Kadenzen, zumeist seine Hauptkadenzen von der größten Bedeutung. Ja derselbe wird gerade von der definitiv haftenden Schlußwirkung dergestalt beeinflußt, daß es ganz vergebliche Mühe ist, eine Melodie im Verlauf ihrer Entwicklung diatonisch zu behandeln, wenn man bei den Schlüssen, und wäre es auch nur bei der letzten Hauptkadenz, dieses Prinzip verläßt. Diese Arbeit gleicht der Rede eines Mannes, der sich Mühe gab, einen bestimmten Satz durchzuführen, der aber mit einer Behauptung schließt, die alles vorher gesagte wieder in Frage stellt. Es zerstört eine einzige moderne Kadenz z. B. in der dorischen Tonart über *A*-dur nach *D*-moll so wirksam die vorhergehende Diatonie, daß man das Gefühl behält, das Ganze sei modern begleitet worden. Eher kann man es nachsehen, wie schon oben zugegeben wurde, wenn

in leicht hinfließendem Satze da und dort mit oder ohne Absicht des Spielers ein diatoniefremder Akkord unterläuft, den man in vielen Fällen kaum oder gar nicht bemerken wird, als daß die Schlüsse nicht diatonisch gebildet werden. Das wird, das muß immer auffallen, und ein stilgeübtes Ohr muß sie als Störung empfinden. Wir haben bei der Behandlung des dritten und vierten Tones bereits erklärt, daß wir aus diesem Grunde auch auf den „phrygischen" Schluß in Dur verzichten. Mit Dr. Mathias (vgl. dessen öfter zitierte Broschüre: Die Choralbegleitung) sind wir der Überzeugung: „Wer an diesem Begleitungsmaterial, an dessen Maßhaltung, Eigenart und Diatonik kein Gefallen finden mag, der sehe zu, ob er wirklich die echten Choralmelodien bereits gebührend gewürdigt, ob er sich mit deren Wesen schon hinlänglich vertraut gemacht, ob er sich schon liebevoll in dieselben hineinversenkt hat, um deren Vorzüge kennen lernen und den Zauber ihrer Schönheit wahrhaft kosten zu können. Hat er dies einmal getan, dann wird er von selbst das hier präzisierte Begleitungsmaterial als das einzig richtige, als das von der Natur der Sache selbst diktierte anerkennen; er wird in demselben nur mehr eine musikalische Verbreiterung der Melodien selbst, also nicht etwas von den Melodien verschiedenes erblicken. Das Begleitungsmaterial wird für ihn ganz denselben Reiz haben, wie die Melodien selbst. Was ihm hier wie dort anfänglich als herb und abstoßend vorkam, wird er nach längerem, vorurteilsfreiem Proben, Prüfen und Kosten edel, gesund, zur Einkehr in sich selbst mahnend, ernst und männlich finden; er wird erkennen, daß hier wie dort alle jene Gefühle objektiviert sind, die das Herz des frommen Beters im Gotteshaus erfüllen sollen. Haben denn nicht die größten Tonhelden der Neuzeit von Berlioz bis Richard Strauß zu denselben Ausdrucksmitteln gegriffen, um die gleichen oder ähnlichen Gefühle zu zeichnen? Sind sie darum weniger Musiker, oder ist dies nicht vielmehr ein Beweis, daß durch jene Klärung des musikalischen Horizontes, in der jene Männer aufgewachsen sind, an der sie selbst mitgearbeitet haben und noch mitarbeiten, diese eigenartige Verwendung der harmonischen Mittel erst zu ihrem vollen Rechte gelangt ist? Hat man gegen das freie Vorgehen dieser Männer nichts einzuwenden, warum will man ganz demselben Verfahren entgegentreten, da, wo es erst recht am Platze ist, wo es von der Natur der Sache gebieterisch gefordert wird?"

Das Maximum des Rezitierens im Hochamt

Kaum hatte sich das Orgelspiel aus seinen primitiven Anfängen zu künstlerischer Höhe emporgearbeitet, als es auch begann, eine Gefahr für den Choral und polyphonen Gesang zu werden, da es drohte, ihn aus seiner bisherigen Alleinherrschaft zu einer untergeordneten Rolle herabzudrücken. Manchmal war es wirkliche Kunst, die so sich zur Gesangskunst hinzugesellte, wie die Namen eines Francesco Landini († 1397), Konrad Paumann († 1473), Arnold Schlick († 1511), Paul Hofhaimer († 1537), Claudio Merulo († 1604), die beiden Gabrieli und andere[1]) beweisen. Daneben machte sich aber auch genug kunstloser Mißbrauch breit, gegen den die Kirche einmal autoritativ auftreten mußte. Nur ungern sah die kirchliche Behörde, „wie die Orgel sich allmählich als dem Chore gleichberechtigt gebärdete und sich Funktionen anmaßte, die nach liturgischer Ordnung den Sängern überantwortet waren. Es wurde Brauch, daß Chor und Orgel sich im Vortrag längerer Stücke teilten, so daß ein Vers gesungen, der andere gespielt wurde. Ebenso ist es bezeugt, daß die Orgel manche Gesangstücke überhaupt vollständig ausführte, ohne daß sie gesungen wurden; man wollte damit Zeit sparen, weil die Orgel das *Kyrie*, *Gloria* u. a. rascher erledigen konnte, als es durch den Gesang möglich war. Manche Organisten scheuten sich sogar nicht, durch plötzliches Orgelspiel den zelebrierenden Priester oder den singenden Chor zu zwingen, abzubrechen oder zu kürzen. Das hinderte sie aber nicht, durch unangebrachtes Orgelspiel andere Teile der Messe ganz ungebührlich auszudehnen. Die Epistel, das Evangelium, das *Credo*, die Präfation und das *Pater noster* werden

[1]) Karl Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik, 2. Aufl. Kempten-München 1913, 256—59.



unter den Stücken genannt, deren feierlicher Vortrag auf diese Weise gekürzt oder einfach abgebrochen wurde. Sogar für den ausschließlichen Vortrag des Ordinarium durch die Orgel liegen Zeugnisse vor..."[1])

So sah sich Klemens VIII. genötigt, in der Ausgabe seines *Caeremoniale Episcoporum* energisch für die Rechte des Gesanges gegenüber der Orgel einzutreten, indem er einerseits bestimmte, daß kein Gesang ausschließlich durch Orgelspiel ersetzt werden könne, vielmehr der Gesangtext in allen Fällen während des Orgelspiels zu sprechen sei, und indem er andererseits eine autoritative Norm dafür aufstellte, welche Gesänge und wie viel in ihnen durch Orgelspiel und gleichzeitige Textrezitation ersetzt werden dürfen. Diese in der Ausgabe von 1600 enthaltenen Normen sind auch noch in die jetzt allein rechtskräftige Ausgabe Leos XIII. übergegangen und trotz der gründlichen Umarbeitung des Caeremoniale durch Benedikt XIII. (7. März 1727) ohne einschneidende Änderungen geblieben. Denn wenn es z. B. in der alten Lesart heißt: „... Orgel wird gespielt ... zum *Sanctus* abwechselnd; ebenso zur Elevation ernst und lieblich; ebenso zum *Agnus Dei* ...",[2]) in der neuen Ausgabe dagegen „abwechselnd zum *Sanctus* und dann weiter bis zum *Pater noster*, zur Elevation aber ernst und lieblich ...", so wird nur das erstemal mehr der Anfang des Elevationspräludiums, in der zweiten für die moderne Praxis allein rechtskräftigen Fassung mehr sein Ende hervorgehoben. Die Änderung von *„usquequo perficiatur hymnus*[3]) (d. i. *Gloria*) *cum organo"* (nicht indentisch mit *cantato alternatim cum organo*) in *„usquequo absolvatur cantus hymni"* ist durch die Anpassung an die moderne Praxis bedingt, während der alte Text und die alte Praxis voraussetzt, daß das *Gloria* mit Orgelspiel abgeschlossen wird und der Bischof eventuell noch den Schluß des Orgelnachspieles abwartet, da sich an die eben erwähnten Worte sofort der Satz anschließt: *„... quo finito et organo cessante surgit episcopus"*. Es ist also niemals nötig, auf den älteren Text zurückzugehen, um den Sinn des Caeremoniale in vielen kirchenmusikalischen Bestimmungen festzustellen. Der neue wie der alte Text unterscheiden sich nur im Ausdruck. In beiden Texten werden nun, um das Minimum des Gesanges und das Maximum der zulässigen Textrezitation mit Orgelspiel im Hochamte festzustellen, die Gesänge desselben in drei Gruppen geteilt. Die erste Gruppe besteht nur aus einem Gesang, dem *Credo*, weil nur beim *Credo* die Anwendung der Rezitation verboten ist.

Die zweite Gruppe bilden jene Gesänge, welche vollständig durch Orgel und Rezitieren ersetzt werden können. Zu dieser Gruppe gehören sicher das Offertorium und die Communio, welche gar kein abwechselndes Singen und Rezitieren der Verse aufweisen können, da sie aus einem einzigen Verse bestehen. Wahrscheinlich können auch die Zwischengesänge, soweit nicht spezielle Verordnung über einzelne (z. B. *Veni Creator*) bestehen, ganz durch Textrezitation ersetzt werden, da das sonst jedesmal wiederholte „alternatim-wechselweise" bei Erwähnung der Zwischengesänge fehlt und nur — im alten und neuen Text — gesagt wird, die Orgel könne nach der Epistel gespielt werden.

Zur dritten Gruppe von Gesängen, die abwechselnd gesungen, abwechselnd rezitiert werden können, gehören demnach alle übrigen, nämlich *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus*. Vom Introitus sagt das Caeremoniale an dieser Stelle gar nichts. Wegen seiner Analogie zu den unmittelbar vorher erwähnten Psalmen mit Antiphonen darf er wohl auch analog diesen behandelt werden, d. h. *Gloria Patri* wird gesungen, der Introitus bei der Wiederholung wie eine Antiphon abgespielt, aber zur Eröffnung der Messe choraliter oder polyphon[4]) gesungen. Orgelspiel und Gesang wechseln so miteinander ab, als ob die Orgel selbst wie eine Chorhälfte mitsingen würde: *„per organum figuratur aliquid cantari* — es wird durch die Orgel die Vorstellung erweckt, daß etwas gesungen werde". Die mit dem Orgelspiele abwechselnden Gesangstücke sind nach dem bloßen Wortlaut des Caeremoniale Choralstücke; denn sie werden dem „Chor" zur Ausführung zugewiesen. „Chor" und „Musiker" sind aber in der Weise unterschieden, daß der „Chor" Choral, die „Musiker" dagegen polyphone Kompositionen singen. Indessen eignen sich zum polyphonen Vortrag in dieser Weise natürlich auch solche Stücke, die ebenfalls in abgeschlossenen Versen komponiert sind, wie z. B. Ludwig Viadanas *Missa Dominicalis* (Venedig 1607, bei Wagner, Geschichte der Messe 534—545). Im *Gloria* hat die polyphone Messe im allgemeinen die Form abwechselnder Verse aufgegeben, und durch vollständiges Ineinanderverschlingen der Verse eine einheitliche Form geschaffen, die nur vor *„Qui tollis"* einen Einschnitt hat (Wagner l. c. 85). Ein solches *Gloria* kann also nicht „alternatim" mit der Orgel gesungen werden. Beim *Kyrie* würde das „alternatim" singen bei einer polyphonen Komposition dazu führen, das *Christe* zu rezitieren, denn nach den Weisungen des Caeremoniale müssen ja immer Anfang und Schluß gesungen werden, wo es sich um einen fortlaufenden Gesang handelt. Beim

---

[1]) Peter Wagner, Geschichte der Messe. Leipzig 1913. I. 80 f. Vgl. auch das daselbst zitierte Werk von Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrh. S. 8 ff.

[2]) *Caeremoniale Episcoporum*, 1. Buch, 28. Kapitel. Ausgabe Köln 1712, S. 138.

[3]) 2. Buch, 8. Kapitel. Ausgabe Köln 1712, S. 192.

[4]) Über die vielen polyphonen Introituskompositionen von 1600 gibt Auskunft: J. G. Eisenring, Zur Geschichte des mehrstimmigen *Proprium missae*. Düsseldorf 1913.



Sanctus würde dasselbe Prinzip, auf die Choralform angewandt, ergeben, daß „*Pleni* . . .“ bis zum ersten *Hosanna* einschließlich rezitiert werden kann.

Die Polyphonie hat wohl nicht durchweg den Zusammenhang zwischen *Sanctus* und *Benedictus* gelöst. So hat Jachet von Mantua im 16. Jahrhundert noch zwei Messen komponiert, „*Vado ad eum*“ und „*Enceladi*“, in welchem sich das *Benedictus* mit dem vorhergehenden *Hosanna* im Stimmengewebe ohne Generalpause verschränkt (Wagner l. c. 207). Im allgemeinen wurde es aber üblich, das *Sanctus* dreiteilig, das *Benedictus* zweiteilig zu komponieren, so daß bei Anwendung polyphoner Kompositionen *Pleni*... bis zum ersten *Hosanna* ausschließlich und *Benedictus*... bis zum letzten *Hosanna* ausschließlich rezitiert werden müßte. Das im Caeremoniale gelegentlich des *Benedictus* erwähnte fromme Orgelspiel ist aber nicht etwa, das den Gesang ersetzende Zwischenspiel, sondern ein eigenes Elevationspräludium, ohne gleichzeitige Textrezitation. Das wird durch den Wortlaut des Textes selbst in seiner alten wie neuen Form wahrscheinlich gemacht, da es als ebenso selbständiges Stück aufgezählt wird, wie etwa das Präludium zum Einzug des Bischofs oder am Schluß der Messe. Durch die Textgeschichte wird spielend jedes Dunkel gehoben, da ein Vergleich beider Texte zeigt, daß durch das einleitende *Item* der ersten Textausgabe und durch die Bemerkung der letzten Ausgabe, das Spiel dauere bis zum *Pater noster,* die Grenzen des Wandlungspräludiums gegenüber den Meßgesängen (von Motetteneinlagen ist hier keine Rede) in möglichster Schärfe bestimmt werden. Endlich ist das hier erwähnte Elevationspräludium mit dem später im 2. Buch, 8. Kapitel des Caeremoniale nach Situation und Wortlaut der Beschreibung identisch. Im 2. Buche ist es aber sicher kein Interludium mit Textrezitation, weil der Text nach der dortigen Beschreibung vor dem Präludium bis zum *Benedictus* und nach dem Präludium vom *Benedictus* ab gesungen wird, also kein einziges Textwort zur Rezitation übrig bleibt. Es würde auch allem widersprechen, was wir über die Feier der heiligen Wandlung und Elevation wüßten, wenn nach dem Caeremoniale während der Elevation einer die Worte „*Pleni sunt coeli*“ (nur sie kämen hier in Betracht) zu Orgelspiel rezitieren müßte. Das ist aber auch nicht der Fall; denn das „*alternatim canerere*“ heißt eben nicht einen Gesang durch Orgelspiel bloß unterbrechen, sondern ihm dadurch zugleich kürzen.

Das *Agnus Dei* kann im Choral wie in der Polyphonie nur dadurch gekürzt werden, daß das zweite *Agnus* rezitiert wird.

Die absolute Möglichkeit, zum Orgelspiel auch polyphone Musik abwechselnd zu singen, ist aber für die moderne Praxis belanglos. Die Kompositionen, die sich zu einem derartigen Vortrag eignen würden, sind vom Repertoire der Kirchenchöre verschwunden, moderne Komponisten denken nicht daran, sich in solchen Formen zu betätigen, und die Werke der klassischen Polyphonie sind gegenwärtig zu sehr geschätzt und gewürdigt, als daß es jemand einfallen sollte, sie in einem mit Orgel abwechselnden Vortrag zu Gehör zu bringen. So kommt für die moderne Praxis als Maximum des Rezitierens nur mehr der Ersatz ganzer Gesänge durch Orgelspiel, soweit dies erlaubt ist und die Abwechslung von Choralversen mit Rezitation zur Orgel in Betracht. Das ist für den Choral gewiß kein Vorteil, aber niemand ist ja gezwungen, das erlaubte Maximum von Rezitation auch tatsächlich immer und überall anzuwenden. Das Caeremoniale selbst setzt voraus, daß bei feierlichen Pontifikalfunktionen das Rezitieren auf ein Minimum reduziert werde, wie aus der Beschreibung des Pontifikalamtes im 2. Buche erhellt. Dadurch gerät es jedoch keineswegs mit sich selbst in Widerspruch. Denn die Normen des 1. Buches über die Musik sind für alle Tage des Kirchenjahres, die Bestimmungen über Rezitieren und Orgelspiel für alle Sonntage und Duplexfeste gegeben. Nach der eigenen Voraussetzung des Caeremoniale aber feiert der Bischof das Hochamt nur an verhältnismäßig wenigen Tagen des Jahres, und bei diesen Gelegenheiten ist ein hinreichender Grund vorhanden, das erlaubte Maximum der Rezitation nicht anzuwenden. D. Dr. phil. Otto Drinkwelder

Darf das Choral-„Benedictus“ vor der heiligen Wandlung gesungen werden?

In einem Artikel „Die Kirchenmusik nach dem „*Caeremoniale Episcoporum*“ (*Musica sacra* 1913, 218—220) habe ich auf Grund eines Vergleiches aller diesbezüglichen Dekrete mit dem Caeremoniale diese Frage bejahend beantwortet. Eine Stelle im Inhaltsverzeichnis des 6. Bandes der Dekrete der Ritenkongregation, glaubte ich unerwähnt lassen zu dürfen, weil ein Inhaltsverzeichnis keine Bestimmung enthalten kann, die nicht im Bande selbst schon enthalten ist. Da aber mit größtem Nachdruck darauf hingewiesen wurde, daß im Inhaltsverzeichnis eine authentische Erklärung des Dekretes 4243,6 gegeben sei, und „Liturgiker von Fach“ aufgefordert wurden, sich zur Frage zu äußern (Cäcilienvereinsorgan 1913, 244 f.), so sei es mir, nicht als Liturgiker von Fach, sondern als Verfasser des angegriffenen Artikels gestattet, meinen Standpunkt zu vertreten. Die Stelle im Inhalsverzeichnisse: *Benedictus in Missa solemni*

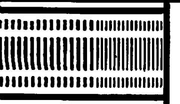
cani nequit ante elevationem, sed canendum est peracta elevatione 4243, ad 6 (das *Benedictus* kann in der feierlichen Messe nicht vor der Elevation gesungen werden, sondern muß gesungen werden nach vollendeter Elevation) darf nicht aus dem Zusammenhang der übrigen kirchlichen Bestimmungen herausgerissen werden; es ließe sich sonst sofort daraus folgern, in der *Missa cantata* könne das *Benedictus* auch vor der Elevation gesungen werden; denn wer will aus dem Wortlaut selbst beweisen, die an andern Orten zutreffende Unterscheidung zwischen *Missa cantata* und *solemnis* sei hier nicht anzuwenden. Ferner werden Dekrete durch deren Inhaltsangabe im Inhaltsverzeichnis in keiner Weise erweitert, verallgemeinert oder gar widerrufen. Noch weniger kann in dieser Weise eine allgemeine Bestimmung eines liturgischen Buches widerrufen werden. Partikulardekrete werden durch das Inhaltsverzeichnis nicht allgemein, obwohl das Inhaltsverzeichnis dem Wortlaut nach nur allgemeine Bestimmungen enthält; das Inhaltsverzeichnis ist überhaupt keine gesetzmäßige Art zur Veröffentlichung neuer liturgischer Bestimmungen, sondern nur eine rein komprehensive (d. i. über den Wortlaut des Dekretes nicht hinausgehende) Erklärung der Dekrete. Das „*Contrariis non obstantibus quibuscunque . . .*" unter dem Eingangsdekret des 6. Bandes will nicht etwa sagen, daß der Wortlaut des Inhaltsverzeichnisses auch entgegen allen zwischen Eingangsdekret und Inhaltsverzeichnis abgedruckten Dekreten verpflichte. Es wäre geradezu irreführend, in der Übersetzung des Eingangsdekretes z. B. zu schreiben: die im 6. Bande veröffentlichten Entscheidungen der Ritenkongregation hätten als authentisch zu gelten, „wie sie in diesem Bande stehen und im Verzeichnis erklärt werden", als ob die Erklärung wichtiger wäre als der Wortlaut der Dekrete selbst.

Vielmehr betont das Einleitungsdekret die Wichtigkeit des Textes der Dekrete selbst und weist dem Inhaltsverzeichnis nur eine erklärende Bedeutung des authentischen Textes zu. Diese Erklärung wird nicht einmal direkt als authentisch hingestellt, sondern authentisch ist der Text der Dekrete selbst: „*Decreta, quae in hoc Volumine sexto (Appendice I) Collectionis Decretorum Sacrae Rituum Congregationis continentur, prouti in eodem Volumine apponuntur et in Indice explicantur, Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X. referente infrascripto Cardinali Sacrorum Rituum Congregationis Praefecto, Apostolica sua auctoritate approbavit, atque authentica declaravit.*" In Anwendung auf das Dekret 4243, *ad* 6, ergibt sich also folgendes Resultat:

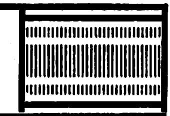
Die Antwort im Dekret 4243,6, es ist am Caeremoniale und den Dekreten festzuhalten, folgt auf die Frage: „Kann in der feierlichen Messe das *Benedictus* vor der Elevation gesungen werden oder ist an der Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum*, 2. Buch, 8. Kapitel Nr. 70 und 71 festzuhalten?" Darnach richtet sich der Sinn der Antwort und um ihren Sinn eine Wiederholung der Anfrage verständlich und kurz wiederzugeben, mußte die Vorschrift des Caeremoniale, 2. Buch, 8. Kapitel wiederholt und konnte kaum eine andere Form gewählt werden, als die im Inhaltsverzeichnis gebotene; doch gilt sie nur unter den Bedingungen und Voraussetzungen, auf welche sich das Dekret selbst stützt. Zur Vermeidung von Mißverständnissen ist daher im Inhaltsverzeichnisse sogleich das Dekret 4243,6 zitiert, das will sagen: Das *Benedictus* kann in der feierlichen Messe nicht vor der Elevation gesungen werden, sondern muß gesungen werden nach vollendeter Elevation, unter den Bedingungen und Voraussetzungen, wie sie im Dekrete 4243,6 angenommen sind und der Vorschrift des Caeremoniale, 2. Buch, 8. Kapitel Nr. 70 und 71 zugrunde liegen. Vom Caeremoniale, 1. Buch, 28. Kapitel Nr. 9 ist hier gar keine Rede und bleiben die dort gemachten Voraussetzungen, wo sie zutreffen, in voller Geltung; solange auch jene Stelle in den liturgischen Büchern als Vorschrift hingestellt wird, müßte eine ganz andere Erklärung der Ritenkongregation als ein Inhaltsverzeichnis veröffentlicht werden, um sie außer Kraft zu setzen. Ob sich meine Auffassung gegenüber den von mir selbst in der *Musica sacra* 1913, 219 f. angeführten Dekreten halten läßt, überlasse ich dem Urteil der „Liturgiker von Fach", und begnüge mich hier nur festzustellen, daß das Dekret vom 16. Dezember 1909 durch das Inhaltsverzeichnis in keiner Weise „in dem Sinne authentisch erklärt worden ist, daß das *Benedictus* immer nach der Wandlung zu singen sei"; vielmehr wird im Inhaltsverzeichnis nur die Bestimmung des Caeremoniale wiederholt, auf welche sich das betreffende Dekret bezieht. Die ganze Stellung der Ritenkongregation zur vorliegenden Frage erklärt sich am besten dadurch, daß es sich ihr darum handelt, den Mißbrauch des mehrstimmigen *Sanctus* und *Benedictus* noch während der Elevation fortzusetzen, zu verurteilen. Bei Choralgesang kann unter normalen Umständen, d. i. nicht übermäßig gedehntem Gesange und nicht zu schneller Zelebration von seiten des Geistlichen, dieser Mißbrauch gar nicht in Betracht kommen, und fällt somit der Zweck des Gesetzes im Caeremoniale, 2. Buch und den darauf gestützten Dekreten, um den Bestimmungen im Caeremoniale, 1. Buch, 28. Kapitel Nr. 9 Platz zu machen.

Ich habe so lange gewartet, zu dieser Frage nochmals Stellung zu nehmen, um den „Liturgikern von Fach" den Vortritt zu lassen. D. Dr. phil. Otto Drinkwelder





Die Messe am Passionssonntag



Wir stehen mitten in der Fasten, in der Bußzeit. In der Liturgie ihrer Sonn- und Ferialtage fällt uns eine gewisse Nüchternheit auf, die aber nur äußerlich ist, doch unseren Geist, unseren Leib zur Nüchternheit, zur Buße stimmen soll: der Altar entbehrt seines Schmuckes, die violetten liturgischen Gewänder haben nichts Feierliches an sich, die Orgel hält ihre Wunderklänge zurück; sie will nur dort, wo es nötig, den Gesang stützen, nicht feierlich beleben; der vom kirchlichen Geiste durchdrungene Dirigent wird einfacheren, der kirchlichen Zeit entsprechenden Kompositionen den Vorzug geben; ist er in der Lage, seinen Chor, wie es Wunsch der Kirche ist, Choral singen zu lassen, wird er gerne diesen Wunsch erfüllen und die passenden Gesänge auswählen. Nur einmal — am vierten Fastensonntag — schon im Introitus *Laetare* und in allen Wechselgesängen nimmt die Kirche einen Anflug zur Freude, um ihren Kindern zu verstehen zu geben, daß Enthaltsamkeit und Buße gefolgt sind von geistiger Freude und heiligem Jubel in Gott und das Ende ihrer mit Christus verbrachten Lebenszeit — wie das Ende der Fastenzeit die Auferstehungsfeier ihres Erlösers — ihnen die selige Wonne der eigenen Auferstehung zu ewigem Leben bringen wird.

Diese äußere Nüchternheit der Fastenliturgie hat aber nicht innere Nüchternheit zur Folge. Was sie uns in ihrem Worte, ihren Gebeten und Gesangstexten ans Herz legen will, das sagt sie uns zwar in ernster, doch von tiefer Innigkeit und gewinnender Liebe getragenen Sprache. Die Kirche will uns ja durch ihre Liturgie erbauen und erfüllen mit dem Geiste dessen, zu dem uns diese hinführen und für dessen Dienst sie uns erwärmen und dingen will. So weist sie in der Fastenliturgie auch den Büßer auf den Heiland hin, der im Kampfe gegen Leidenschaft und Sünde, gegen irdische und überirdische Feinde mächtiger, stets bereiter Helfer ihm sein wird, wenn er vertrauend und beharrlich seinem Beispiele in Buße und Entsagung folgt; sie weist ihn hin auf alles, was Gottes Sohn zur Erlösung der Menschen vollbracht, vor allem auf die große, erdenumspannende Leidensopfertat, durch die er die Sünde getilgt und die Last des Gottesfluches von der Menschheit genommen hat.

Die Erinnerungsfeier an diese Opfertat Jesu rückt nun immer näher; immer mehr will uns die Kirche bewegen, uns der andächtigen, fruchtbringenden Betrachtung seines Leidens zu widmen, die uns als erste Frucht die Erkenntnis der Bosheit der Sünde, die eine solche Sühne forderte, vermitteln soll; und der Erkenntnis soll Bußeifer, freiwilliges Hinopfern unser selbst folgen. Mit dem Passions- oder Leidenssonntag treten wir ein in diese eingehendere Betrachtung von Christi Leiden. Die Altarbilder werden verhüllt, damit unsere Gedanken nicht auf andere Geheimnisse gelenkt werden; der Anblick selbst des Bildes des Gekreuzigten wird uns entzogen, um unseren Geist ganz und gar hinzuführen an jene heiligen Orte, die der Schauplatz der Leiden und Qualen des Gottmenschen waren. Und um uns recht tief in die Gesinnung des leidenden Heilandes zu versenken, seine Not und Betrübnis recht innig mitzufühlen, hören wir in der Tagesmesse den Erlöser selbst, wie er klagt und seinen Vater um Hilfe bittet.

Introitus. *Judica me Deus* — Schaffe mir Recht, o Gott — mir, deinem Sohne — mit dir allheilig, allgerecht; — *et discerne causam meam de gente non sancta* — und entscheide meine Sache wider das unheilige Volk — das mich verleumdet und haßerfüllt verfolgt und mein Verderben sinnet; *ab homine iniquo et doloso eripe me* — von dem ungerechten und arglistigen Manne rette mich — der meines Wortes achthat und es verspottet, der mir boshaft auflauert und mich der Sünde zeiht; *quia tu es Deus meus et fortitudo mea* — denn du bist mein Gott und meine Stärke — darum hoffe ich auch auf deine Hilfe in meiner Bedrängnis — du wirst meine Widersacher zuschanden machen. — *Emitte lucem tuam et veritatem tuam* — Sende dein Licht und deine Wahrheit — daß ich den von dir mir bestimmten Weg wandle — *ipsa me deduxerunt et adduxerunt in montem sanctum tuum* — sie leiten mich und führen auf den heiligen Berg — heilig, weil du ihn für mich auserwählt hast als Stätte der Schmach, die auf mich gehäuft wird vor dem Angesichte der ganzen Schöpfung, aber auch als Stätte meines Triumphes über Sünde und Tod und als Ausgangspunkt der Versöhnung und neuen Friedens — *et in*

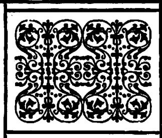
tabernacula tua — und in dein Gezelte — wohin du mich aufnehmen wirst, nachdem ich in Gehorsam deinen Willen vollbracht — dort wirst du mir Herrschaft geben über Himmel und Erde.

Graduale und Traktus, deren Text drei Psalmen (42, 17, 128) entnommen ist, können wir als den von qualvoller Todesangst durchzitterten Klage- und Hilferuf des am Ölberge ringenden Heilandes auffassen. „Es ist uns," wie Schönen sagt, „als ob wir ihn am Ölberg beten hörten: Vater, wenn es möglich ist, so laß diesen Kelch an mir vorübergehen; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst!" *Eripe me, Domine, de inimicis meis:* Errette mich, o Herr, von meinen Feinden — die mir im Augenblicke nahen — doch: *doce me facere voluntatem tuam:* lehre mich deinen Willen tun; du kannst mich befreien *(liberator)* aus ihren verbrecherischen Händen; willst du mich aber ihrer Wut preisgeben, so weißt du mich doch über meine Widersacher *(ab insurgentibus in me)* zu erheben, so daß sie zu Boden geschmettert zum Schemel meiner Füße werden. *Prolongaverunt iniquitatem sibi:* sie trieben es lange mit ihrer Bosheit — und noch wilder und grausamer werden sie in ihr gegen mich — sie wollen mein Blut, mein Leben — aber du, o Herr, gerechter — *Dominus justus* — wirst der Sünder Nacken zerschlagen — *concidet cervices peccatorum.*

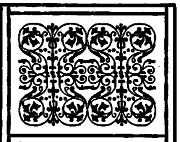
Offertorium. Wenn die Kirche in der Liturgie des heutigen Tages vor allem den leidenden Gottmenschen selbst reden läßt, so schließt dies nicht aus, daß wir aus seinen Worten lernen sollen. Sein Beispiel im Leiden soll uns veranlassen, unsere Leiden — auch vom himmlischen Vater verhängt — im Geiste des göttlichen Dulders aufzunehmen; wir dürfen flehentlich um Schonung bitten, aber wir sollen uns in Gottes Fügung ergeben finden und so das Leiden Christi, seine Verdienste uns zueignen. So werden wir auch im Leiden, in der Trübsal Gott auf unsere Seite haben und ihn bekennen und preisen, wie uns das Offertorium nahelegt: *Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo:* Bekennen will ich dich, o Herr, aus meinem ganzen Herzen — dich, der zwar schlägt, aber auch heilt und tröstet — dich, den unumschränkten Gebieter über Leib und Leben; *retribue servo tuo:* tue Gutes deinem Knechte — halte ihn in aller Kümmernis in deiner Gnade — mache ihn stark, mutig, glaubensvoll und glaubensfreudig; *vivam, et custodiam sermones tuos:* dann werde ich leben — wahres Leben, göttliches Leben — und halten deine Gebote — mitten in Sturmestoben und Leidensnacht, in der mir deines Sohnes Beispiel als Hoffnungsstern leuchtet; *vivifica me secundum verbum tuum, Domine:* belebe mich nach deinem Worte, o Herr! — denen, die dich lieben — in Freud und in Leid — gereicht alles zum Guten.

Communio. Worte, die der Heiland selbst gesprochen, hören wir hier an unser Ohr klingen, die Worte der Einsetzung des hochheiligen Altarssakramentes, in welchem er sich selbst — wahr und lebendig — zur Nahrung unserer schwachen, zum Irdischen neigenden Seele darbietet; er hat uns dieses Wunder der Gnade und Liebe durch sein Leiden verdient; es soll fort und fort erneuert werden im Andenken an sein Kreuzesopfer und uns recht oft Stärkung sein im Kampfe gegen die vielen Feinde unseres ewigen Heiles. *Hoc corpus, quod pro vobis tradetur:* Dies ist der Leib, der für euch hingegeben wird — am Kreuze im Leiden, in Entsagung — im Sakramente im Genusse, mit der Fülle der Gnade, damit wir Entsagung lernen; *hic calix novi testamenti est in meo sanguine dicit Dominus:* dies ist der Kelch des Neuen Bundes in meinem Blute, spricht der Herr — in ihm habe ich den neuen Frieden zwischen Gott und Geschöpf besiegelt, die Sünde ausgelöscht aus dem Schuldbuche der Menschheit; *hoc facite quotiescumque sumitis, in meam commemorationem:* tuet das, so oft ihr es genießet, zu meinem Andenken — erinnert euch dabei, was mich dieses euch gewidmete Gnadengeschenk gekostet hat und gedenket deshalb in Liebe meiner Liebe, damit ich euch wiederum Liebe geben, sie euch vermehren kann.

Vor allem sollte der katholische Kirchensänger, dessen Tätigkeit ja vorzüglich in der Verherrlichung des sakramentalen Heilandes gipfelt, es sich angelegen sein lassen, lebendigen Glaubens und heiliger Liebe voll den eucharistischen Gottmenschen eifrig zu verehren und oft zu empfangen; das wird seine Freude am Lobgesange zu Ehren dieses Geheimnisses erhöhen, die Liebe zu Opfern und Mühen, welche sein Beruf verlangt, vermehren und sein ganzes Wirken mit reichem Gottessegen erfüllen. P. A. Weiß S. D. S.



Gesänge für die Karwoche[1])



1. Lamentationen:

A) Für gemischten Chor.

Allegri, Gregor. *Lamentatio. Lectio I. „Sabbato sancto“* für 4 st. (Jerusalem 5 st.) gem. Chor, welche in der Sixtinischen Kapelle zu Rom am Karfreitag gesungen wird. Transp. und mit Vortragszeichen versehen von Max Filke. (2277.) ms. S. D. Part. 1 ℳ 50 ₰.

Diebold, Joh., Op. 15c. 3 Lamentionen. ms. H. F. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰. (Op. 15b für Männerchor.)

Haller, Mich., Op. 97. 3 Lamentationen für 4 bis 5 Stimmen. (3616.) s. P. R. Part. 1 ℳ 30 ₰, St. 90 ₰.

Mitterer-Kerer. Lamentationen. (864.) ms. C. R. Part. 2 ℳ, St. à 40 ₰. (Auch für Männerchor.)

Molitor, J. B., Op. 18. 3 Lamentationen (und Matthäus-Passion). l. (Aibl.) Part. 2 ℳ, St. à 50 ₰.

Palestrina-Thiel. *Oratio Jeremiae (Lectio III* vom Vorabend des Karsamstags) für 6 gem. Stimmen. (3367.) s. Sulzbach, Berlin. Part. 1 ℳ 50 ₰, St. à 25 ₰.

Palestrina-Filke. *Feria VI in Parasceve, Lectio I,* für Sopran, Alt, Tenor I, II und Baß I. Lamentation am Karfreitag. (2699.) s. B. H. Part. 1 ℳ, 5 St. à 30 ₰.

Palestrina. 3 Lamentationen des Karsamstags für Sopran I, II, Alt, Tenor, Bariton, Baß. s. B. H. Part. 1 ℳ, St. à 30 ₰.

Witt, F. X., Op. 21a. 3 Lamentationen für 4 und 5 gem. Stimmen. (1209.) ms. S. D. Part. 1 ℳ 20 ₰, St. à 20 ₰.

B) Für Männerchor.

Nanino, J. M. *Quinque Lamentat.* (1409.) s. P. R. Part. 80 ₰, St. à 15 ₰.

Palestrina-Haller. 3 Lamentationen, für 4 Männerstimmen im Violinschlüssel bearbeitet. (1985.) B. H. Nr. 1. Gründonnerstag. ms. Part. und St. 2 ℳ 20 ₰. Nr. 2. Karfreitag. ms. Part. und St. 2 ℳ 20 ₰. Nr. 3. Karsamstag. ms. Part. und St. 2 ℳ 20 ₰.

Piel, P., Op. 96. Die Lamentationen der Karwoche für ein- und mehrstimmigen (Frauen- oder) Männer-Chor. (2720.) ms. S. D. Part. 1 ℳ 50 ₰. Von 5 Exemplaren ab à 80 ₰.

Ravanello, O., Op. 86. *Lamentat. et responsoria I. Noct. ad Matut. Tridui Maj. Hebd.* Für 3 Männer- oder Frauenstimmen. ms. Capra, Turin. Part. und St. 3 ℳ 60 ₰.

Stehle, J. G. E., Op. 42. 3 Lamentationen nach Melodien des *Cant. St. Galli.* (349.) ms. B. A. Part. und St. 3 ℳ 50 ₰.

2. Passionen:

A) Für gemischten Chor.

Molitor, J. B., Op. 18 III. Matthäus-Passion (und Lamentationen). l. (Aibl.) Part. 2 ℳ, St. à 50 ₰.

— — Op. 18 IV. Johannes-Passion und (liturgische Karfreitagsgesänge). l. (Aibl.) Part. 1 ℳ 80 ₰, St. à 60 ₰.

Nekes, Fr., Op. 29. Matthäus-Passion. (2098.) s. Schweitzer. Part. 1 ℳ 50 ₰, St. à 20 ₰.

— — Op. 51. Johannes-Passion. s. S. D. Part. 1 ℳ, St. à 15 ₰.

Nikel, Emil, Op. 20. Johannes-Passion. (966.) ms. Kothe, Leobschütz. Part. und St. 1 ℳ 80 ₰.

Quadflieg, Jak., Op. 21b. Matthäus-Passion. (3030.) ms. P. R. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰.

— — Op. 22b. Johannes-Passion. (3030.) ms. P. R. Part. 60 ₰, St. à 10 ₰.

Sandhage, A. *Passio D. N. J. Chr. sec. Joannem. Cantus Turbae.* (3364.) sl. S. D. Part. 25 ₰, 10 Part. 1 ℳ 50 ₰.

B) Für Männerchor.

Braun, Dr. Stephan. Chorantworten zur Passion des heiligen Karfreitags für 4 Männerstimmen. Neu bearbeitet und durch *Popule meus* von Thom. Lud. da Victoria und *Vexilla Regis* von P. Athan. Kircher vermehrt von Dr. F. X. Haberl. (2745.) l. Vereinsbibliothek. Part. 1 ℳ, Dutzendpreis à 60 ₰.

---

[1]) Im 3./4. Heft der *Musica sacra* 1913 (S. 72) hat die Redaktion eine Auswahl von „Gesängen zur Auferstehungsfeier“ zum Abdruck gebracht. Nachstehend will sie nun für die praktischen Bedürfnisse unserer Chorregenten, denen oft nur wenig Literatur zur Verfügung steht, eine weitere Auswahl von „Lateinischen Gesängen für die Karwoche“ mitteilen, und zwar in übersichtlicher Zusammenstellung nach Art und Gattung, mit Angabe des Schwierigkeitsgrades, der Nummer des Cäcilienvereins-Kataloges und des Preises; auch der Verlag wurde bei jeder Nummer verzeichnet. Wo keine nähere Stimmenbezeichnung angegeben, ist die Nummer für 4stimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß, bezw. Tenor I, II und Baß I, II). Die Abkürzungen sind folgende: l = leicht, ms = mittelschwer, s = schwer, Part. = Partitur, St. = Stimmen. Für die Verleger: B. A. = Böhm & Sohn, Augsburg; B. H. = Breitkopf & Härtel, Leipzig; C. R. = Coppenrath, Regensburg; E. F. = Eugen Feuchtinger, Regensburg; H. F. = Herder, Freiburg i. B.; P. R. = Pustet, Regensburg; S. D. = Schwann, Düsseldorf.

Ett, Kaspar, Matthäus- und Johannes-Passion in Witt *Cantica sacra* Bd. II enthalten. ms. P. R. Part. 3 ℳ, St. 4 ℳ 80 ₰.

Keane, Mich. G., Op. 6. *Responsiones Populi in Evangelio Passionis sec. S. Matthäum et S. Joannem.* (3409.) P. R. Part. 1 ℳ.

Mitterer, Ign., Op. 140. *Fasc. I.* Passion am Palmsonntag und Karfreitag. ms. C. R. Part. 1 ℳ 70 ₰, St. à 30 ₰.

Quadflieg, Jak., Op. 21 a. Matthäus-Passion für 3 Männerstimmen. (3030.) ms. P. R. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰.

— — Op. 22 a. Johannes-Passion für 3 Männerstimmen. (3030.) ms. P. R. Part. 60 ₰, St. à 10 ₰.

— — *Turba in Passione D. N. J. Chr. sec. Lucam.* l. P. R. Part. 20 ₰.

— — *Turba in Passione D. N. J. Chr. sec. Matthäum et Joannem.* l. P. R. Part. 40 ₰.

3. Responsorien:

A) Für gemischten Chor.

Diebold, Joh., Op. 15 a. Neue Responsorien für die Karwoche. ms. H. F. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰.

Haller, M., Op. 52. *Responsoria in Triduo Majoris Hebd. ad Matutinum.* (1503.) ms. C. R. Part. 2 ℳ 80 ₰, St. à 40 ₰.

Ingegneri, Marcantonio. 27 Karwochen-Responsorien für 4 gem. Stimmen. Nach dem Druckwerk von 1588 herausgegeben von Dr. F. X. Haberl. (2456.) s. B. H. Part. und St. 5 ℳ 20 ₰.

Koenen, Fr., Op. 24. Die Responsorien für den Karfreitag und -Samstag. ms. C. R. Part. 2 ℳ.

Mitterer, Ign., Op. 12 b. *XXVII Respon. in matut. Tridui sacri.* s. P. R. Part. 3 ℳ 60 ₰, St. à 60 ₰ bezw. 80 ₰.

Orlando di Lasso-Filke. „*Tristis est*". *Resp. II ad mat. in Coena Domini.* 5 st., Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß. (2701.) s. S. D. Part. 80 ₰. Von 10 Exemplaren ab à 40 ₰.

Suriano, Francesco. *Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. J. Chr. in Dominica Palmarum et in feria VI. in Parasceve* für 4 gem. Stimmen. (1832.) ms. P. R. Part. 60 ₰, St. à 20 ₰.

Vittoria-Haberl. *Resp.* „*O vos omnes*". (3137.) s. B. H. Part. 1 ℳ, St. à 30 ₰.

B) Für Männer-(Frauen-)Chor.

Melchers, L. Sammlung von Responsorien für die drei letzten Tage der Karwoche. Für gleiche Stimmen. Mit Beiträgen von Diebold, Haller, Jaspers, Koenen, Mettenleiter, Mitterer, Nekes, Nikel, Piel, Schmidt, Stehle und Witt. 3 Abteilungen. (865.) ms. S. D. Preis zus. Part. 3 ℳ.

Mitterer, Ign., Op. 142. *Cantus in hebd. sancta. Fasc. II.* 10 Responsorien. s. C. R. Part. 1 ℳ 70 ₰, St. à 30 ₰.

— — Op. 156. *Cantus in hebd. sancta. Fasc. IV. 17 Responsoria II et III Noct. in Coena Domini.* s. C. R. Part. 2 ℳ 50 ₰, St. à 40 ₰.

Strubel, Jak. Op. 47. *Responsoria ad I. Nocturnum Matutini in Triduo Hebdomadis Majoris.* (2307.) ms. P. R. Part. 80 ₰.

4. Improperien:

A) Für gemischten Chor:

Bas, J. *Improp. Popule meus* für Cantus, Tenor I, II, Baß. ms. Capra, Turin. Part. 65 ₰, St. à 10 ₰.

Bernabei-Widmann. Improperien. 4 st. l. Beilage zum „Kirchenchor" 1902. Selbstverlag, Eichstätt.

Bischoff, J. Chr. *Improperia (Feria Sexta in Parasc.).* ms. (3100.) B. A. Part. 1 ℳ 80 ₰, St. à 25 ₰.

Breitenbach, F. J., Op. 14. *Improperia.* (3075.) l. C. R. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰.

Lipp, Alb., Op. 9. *Popule meus.* (1347.) l. Part. und St. 80 ₰.

— — Op. 21. *Popule meus.* 8 st., 2 Sopran, 2 Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe. ms. B. A. Part. und St. 1 ℳ.

Modlmayer, Jos. Kirchengesänge, Heft 3, (enth. *Popule meus* und *Tenebrae factae sunt*) für 8 gem. Stimmen. ms. C. R. Part. 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Palestrina-Haberl. *Improperia.* 5 st. s. B. H. Part. und 8 St. 3 ℳ 40 ₰.

Vittoria-Thiel. *Popule meus.* ms. Sulzbach. Part. 50 ₰, St. à 10 ₰.

B) Für Männerchor.

Breitenbach, F. J., Op. 14 a. *Improperia.* l. C. R. Part. 1 ℳ, St. à 20 ₰.

Griesbacher, P., Op. 36. *Improperia* für 4 Männer- oder Frauenstimmen. (2414.) ms. P. R. Part. 90 ₰, St. à 20 ₰.

Leoni, R. *Improperia Popule meus* für Alt und 2 Männerstimmen bezw. 3 Männerstimmen. l. Capra, Turin. Part. 80 ₰, St. à 10 ₰.

Palestrina, P.-Bewerunge. 6 Motetten für 5 st. Männerchor, darunter „*Improperia*". (2281.) s. S. D. Part. 3 ℳ, 5 St. à 35 ₰.

NB. Außerdem sind noch in den „Sammlungen für die Karwoche" die unter Nr. 1—4 angeführten Texte enthalten.

Gesanghygiene im 16. Jahrhundert

Mitgeteilt von Karl Weinmann

Wohl keine Zeit hat auf musikpädagogischem Gebiete eine solch intensive und erfolgreiche Tätigkeit entwickelt als die Gegenwart; unter all den brennenden Fragen aber, die der Lösung harren, steht die Frage der Stimmbildung mit in erster Reihe. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Bestrebungen näher einzugehen; ihre Diskussion muß in den Fachorganen erfolgen, deren wir einige ausgezeichnete besitzen; ich erwähne z. B. die unter Mitwirkung hervorragender Fachgelehrter herausgegebene Zeitschrift „Die Stimme".[1]) Interessant ist aber die Beobachtung, daß man diese Bestrebungen bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen kann. Zwar vertritt Dr. Hugo Goldschmidt in seinem wertvollen Buche „Italienische Gesangmethode im 17. Jahrhundert" (1890) die Ansicht, daß Caccinis Vorrede zur *Nuove Musiche* (1601) die älteste eigentliche Gesangschule sei und daß ein eigentlicher Kunstgesang in unserem heutigen Sinne von ihr aus den Anfang nehme, aber bedeutende Forscher weisen auf frühere Zeiten hin; so z. B. Dr. Haberl in der *Musica sacra* (24. Jahrgang 1891) und in „Bausteine für Musikgeschichte".[2]) Auch P. Rafael Molitor kommt in seiner Nachtridentinischen Choralreform[3]) zu ähnlichen Ergebnissen, ebenso Max Kuhn in seiner „Verzierungskunst in der Gesangmusik des 16. Jahrhunderts"[4]), um von anderen zu schweigen. Fest und entschieden hat dieses Problem in letzter Zeit erst Dr. Ulrich ins Auge gefaßt und auf Grund der Quellen ein sicheres Material gesammelt, das er in einer Schrift „Die Grundsätze der Stimmbildung"[5]) niedergelegt hat. Man braucht keineswegs Historiker zu sein, um Interesse zu finden an den Anschauungen einer weitzurückliegenden Zeit über diese nun wieder aktuell gewordenen Fragen. Und so wollen wir in folgendem aus dem ebengenannten Werke auszugsweise einiges über „Gesanghygiene" mitteilen.

Das leibliche Wohl des Sängers wird als notwendige Grundlage stimmlicher Leistungen anerkannt; z. B. sagt Rossettus, von einem kranken Menschen ist keine reine und klare Stimme zu erwarten[6]) oder Cerone, wer das Wohl seines Körpers vernachlässigt, der muß notwendigerweise eine häßliche und vollständig verdorbene Stimme haben.[7])

Ungewohntes Wachen in der Nacht, Abspannungen, Überanstrengungen, Ausschweifungen usw. schwächen die Körperfunktionen und somit auch die Tätigkeit des Atmens; daraus resultiert die Schwächlichkeit der Stimme, berichtet der Arzt Condronchius[8]) in Imola unter Anlehnung an Avicenna, den arabischen Arzt des 11. Jahrhunderts.

---

[1]) Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Herausgegeben von Prof. Dr. Flatau und Rektor K. Gast. Berlin SW. 48, Trowitzsch & Sohn, Wilhelmstraße 29, vierteljährlich 1 ℳ 50 ₰.

[2]) I. Band: Wilhelm du Fay (Leipzig 1885) und III. Band: Die Römische „*Schola Cantorum*" und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (Leipzig 1888).

[3]) I. Bd. 4. Kap. S. 150—183: Die kirchlichen Chöre im 16. Jahrhundert (Leipzig 1901).

[4]) Leipzig 1902.

[5]) Die Grundsätze der Stimmbildung während der A-cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. Leipzig 1910.

[6]) Rossettus, *Libellus de rudimentis Musices, Veronae 1529, a. III.*

[7]) Cerone, *El Melopeoy maestro. Napol. 1613.*

[8]) Condronchius, *De vitiis vocis. Francof. 1597*, S. 65.

Was jedoch der Gesamtkräftigung des Leibes dient, kommt auch der stimmlichen Gesundheit zugute. Michael Praetorius empfiehlt deshalb — im Anschluß an Cicero und Quintilian[1]) — Abreibungen und Spaziergänge nachmittags und gegen Abend auszuführen.[2]) Nach Mersenne wird durch Übung und Körperbetätigung (Sport), die man, bevor man ißt, bis zum Schweiß ausführen soll, die Stimme gepflegt und gestärkt.[3]) Mersenne sagt über das Klima Frankreichs: Unser Klima ist keineswegs das gemäßigste von der Welt, denn die Luft Griechenlands etc. ist viel reiner als die unsrige, und deshalb ist sie offenbar der Stimme zuträglicher.[4]) Hieraus darf man vielleicht die Vermutung schöpfen, daß man zu Mersennes Zeiten Reisen in südlichere Zonen unternahm, um die Stimme zu stärken.

Alles, was die Ernährung des Sängers betrifft, wird in gewichtige Erwägung gezogen. Die Tätigkeit des Magens wird in Beziehung zur Tongebung gesetzt. Es ist eine feststehende Regel, daß die Gesangübungen nicht bei gefülltem Magen, sondern vor der Hauptmahlzeit stattfinden sollen. Rossettus ist überzeugt davon, daß angemessene Gesangübungen vor der Mahlzeit zur Klärung der Stimme beitragen.[5]) Maffei sagt: Üben soll man des Vormittags oder 4—5 Stunden nach dem Essen. Denn bei vollem Magen ist die Luftröhre nicht so glatt und rein, wie es für eine klare und einwandfreie Tongebung besonders beim Passagensingen notwendig ist.[6]) Der Tagesplan der römischen Schule legt sämtliche Gesangstunden auf den Vormittag, der Nachmittag wird mit Instrumentalspiel und Kompositionsübungen ausgefüllt. Auch Banchieri hält den Vormittag für die geeignetste Tageszeit zum Gesangunterricht, „weil dann die Stimme am besten disponiert ist".[7])

Die Speisen sollen nicht im Übermaß genossen werden, aber auch nicht in zu geringen Quantitäten. Genügsamkeit im Essen und Trinken erzeugen Gesundheit und innere Zufriedenheit. Die Schwelgerei aber bewirkt Mißbehagen und Verdrießlichkeit.[8])

Neben der Menge von Speise und Trank kommt ihre Auswahl in Betracht. Man wähle zarte und leichtverdauliche Speisen, welche gute Säfte erzeugen.[9]) Denn nichts erhöht das Wohlbefinden und die Geistesschärfe mehr, als eine gute Verdauung. Diese Sätze des Rossettus[10]) ergänzt Cerone durch einige amüsante Spezialanweisungen: „Man wähle leicht verdauliche Speisen usw. Sie bewirken, daß sich die Stimme festigt usw. Ragout aber mit Öl ist sehr nachteilig, besonders wenn das Öl kalt ist. Vor allem sind sämtliche Früchte mit harten Schalen zu meiden: z. B. Mandeln, Hasel- und Walnüsse etc., weil sie die Feuchtigkeit der Kehle austrocknen und Brustbeschwerden verursachen. Die Artischocken hemmen und verdicken die Zunge derart, daß, obwohl der Sänger sie natürlich frei und locker hält, seine Stimme dennoch stotternd, um nicht zu sagen, wie bei einem Trunkenen klingt.'[11]) Auch Doni schreibt der Enthaltsamkeit von bestimmten Speisen die Wirkung zu, daß die Stimme dadurch gebessert und gestärkt werden kann.

Der Genuß des Weines muß sich Beschränkungen gefallen lassen. Schon Rossettus bringt breite Ausführungen darüber,[12]) welche Cerone ergänzt: „Was die Getränke anbetrifft, so sollen Soprane, Falsettisten und Kontraalte den Wein sehr verdünnt trinken, weil der reine Wein die Stimme verfettet und sie der angenehm schallenden und feinen Höhe, die sie sonst hat, beraubt. Tenoristen und Bassisten

---

[1]) *Institutio oratoris XI, 3.* [2]) *Synt. I, 198.*
[3]) Mersenne, *livre de la voix, 1637 Prop. 36.* [4]) *l. c. Prop. 34,* S. 42.
[5]) Rossettus, *Libellus b. I.* [6]) Maffei, *Discorso, Napoli 1562, 16.*
[7]) Banchieri, *Cartella musicale[3], 1613/14.* [8]) Rossettus, *b. I.* [9]) Rossettus, *b. II.*
[10]) Rossettus, *b. I.* [11]) Cerone, 328. [12]) Rossettus, *Bl. b. II.*

vird es, wenn sie verschleimt sind, vorteilhaft sein, den Wein mit ganz wenig Vasser gemischt zu trinken. Rein genossen, trocknet er, besonders wenn er im Sommer bei übermäßiger Hitze in den Magen gelangt, die Stimme aus und nimmt hr mehr oder weniger die Resonanz. Im Winter trinke man den Wein ohne Wasser; lenn er erwärmt den Magen und macht die Brust frei, so daß die Stimme Klangülle bekommt." [1])

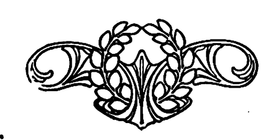
Etwas Ergötzliches bietet eine Auswahl aus den medizinischen Rezepten zur Verbesserung der Stimme. Man muß annehmen, daß sie in häufigem Gebrauch waren, wenn sich Männer wie Maffei und Cerone, die ja selbst Sänger waren, mit hnen weitläufig befassen. Doni und Mersenne preisen ihre Wirkung. Maffei führt sie, ohne ihnen im einzelnen bestimmte stimmliche Effekte zuzuschreiben, an. Cerone aber nimmt sie für spezielle Wirkungen in Anspruch, z. B. sie machen die Stimme klar, oder z. B. Mersenne, sie heilen das nasale Klanggepräge der Stimme.[2])

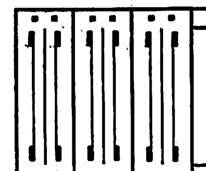
Maffei berichtet über die besten und sichersten Mittel zur Verbesserung der Stimme, die er in seinem Berufe (als Arzt) habe sammeln können. „Gut sind folgende Medikamente, besonders wenn die Stimme durch übermäßige Absonderungen verdorben ist: Man löse von vier trockenen Feigen die Haut ab, nehme $^1/_{16}$ Unze Ackerminze und $^1/_{24}$ Unze *Gummi arabicum,* stampfe alles in einem Mörser zusammen, mache Kügelchen daraus und behalte eines davon die Nacht hindurch, ein anderes den Tag über im Munde." [3]) Oder „man nehme Weihrauch, Sandarakharz und Ackerminze, breite alles auf Kohlen aus und atme den Rauch davon durch Mund und Nase ein." [4])

Nach Cerone machen folgende Mittel die heisere Stimme wieder glatt und klar. Man lasse Myrrhe unter der Zunge zergehen, oder man esse rohen Knoblauch, oder man trinke in Wasser aufgelöstes Benzoe. Sandarak (d. h. *arsenium rubeum*) mit Honig geleckt, reinigt und verfeinert die Stimme.[5]) Man kaue Kohl und schlucke den Saft hinunter, dann stellt sich eine verloren gegangene Stimme wieder her.[6]) Essig, bei nüchternem Magen getrunken, macht die Stimme robuster und heller. Salbei gekaut, soll man nüchtern unter der Zunge tragen, und es bewirkt, daß man locker singt.

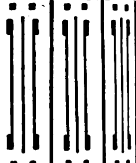
Endlich muß auch noch jenes oft empfohlene Mittel angeführt werden, dessen Bekanntsein man dem Sueton[7]) verdankt, nämlich — wie einst der Kaiser Nero — eine Bleiplatte auf den Magen zu legen, um hernach lieblicher singen zu können.[8])

[1]) Cerone, 328. [2]) Mersenne I, *de la voix, Prop. 37.* [3]) Maffei, *Discorso, 46.* [4]) l. c. 47. [5]) Cerone, 329. [6]) Cerone, 330. [7]) *Suetonius Vitae imperatorum, Nero. 20. Cap.* [8]) Maffei, 46.





Musikalische Rundschau



Coesfeld. I. Westfälischer Schulgesangskursus. Das allerseits zu beobachtende Streben, da Wissen und Können zu erweitern und zu vertiefen, macht sich in besonders hohem Grade bei unsere Lehrerschaft bemerkbar. Ein sehr bedeutungsvoller Beleuchtungsmoment nach dieser Seite war der in de prächtigen Aula des Lehrerseminars zu Coesfeld veranstaltete „Westfälische Fortbildungskursus für Schul gesang", der zu den erfreulichsten Erscheinungen im Streben nach Fortbildung gehört und sich würdi den gleichgearteten Veranstaltungen in Nürnberg, Würzburg und Dortmund anschloß und ausgezeichne war durch einen überaus regen Besuch, 43 Damen und 75 Herren, durch Unterstützungsbereitschaf materieller und ideeller Art der staatlichen und städtischen Behörden und nicht zuletzt durch die ausge zeichnete Auswahl der Dozenten. — Als Dozenten waren die in *Musica sacra* 1914 S. 19 aufgeführten Herre tätig. Aus Teilnehmern des Kursus, Lehrern und Lehrerinnen, stellte Schuldirektor Dr. Löbmann-Leipzig ein Führer in der modernen Schulgesangbewegung, dem eine langjährige Praxis im Volksschuldienst un eine eingehende Fachkenntnis eigen sind, einen gemischten Chor zusammen, mit dem er persönlich da Lied: „O sanfter, süßer Hauch" von Mendelssohn-Bartholdy einübte, das nach kurzem Üben in einen öffentlichen Konzerte mustergültig vorgetragen wurde. Eine Unsumme von Arbeit wurde auf seiten de Dozenten und Kursusteilnehmer geleistet, der Anregung und Förderung wurde außerordentlich viel gegeben Die Kursusarbeit wurde in angenehmster Weise unterbrochen durch künstlerische musikalische Darbietungen durch Rezitationsabende, die auch weiteren Kreisen zugänglich waren, und durch gesellige Zusammenkünfte die Dozenten und Kursusteilnehmer näher brachten. Es ist gewiß ein schönes Zeichen für den Idealismus der in unserem Lehrerstande herrscht, daß viele Lehrer und Lehrerinnen die nicht unbedeutenden Kosten selbst trugen, um so zu arbeiten und zu streben für den Gesang, die Schule und das Vaterland. Wenn gleich diese Kurse in erster Linie abgehalten werden, den Schulgesang zu fördern, so erhält doch jede Chormeister auf diesen Kursen eine Fülle neuer Anregungen und eine neuflammende Begeisterung für unsere edle Kunst. — Wir bemerken ausdrücklich, daß der nächste Fortbildungskursus für Schulgesang bestimmt Neujahr 1915 veranstaltet werden wird, und zwar wiederum in Coesfeld; die unerwartete rege Beteiligung am Kursus sowie die allgemein herrschende ideale Begeisterung der Teilnehmer haben de Kursleiter, Herrn Seminarmusiklehrer Krane, dazu veranlaßt.

Aus **Walderbach** erhält die Redaktion von H. H. Kooperator J. Forster folgende hübsche Be gebenheit übermittelt:

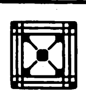
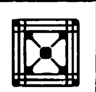
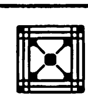
„Morgen (9. Februar) ist der Geburtstag unseres unvergeßlichen **Dr. Witt.** Aus diesem Anlaß möchte ich Ihnen etwas Nettes mitteilen, das ich erst vorgestern gehört und das durch eine Augenzeugi verbürgt ist. Als Witt geboren war (es war Fastnachtsonntag abends 10 Uhr), schrie er unaufhörlich bi Montag nachmittag 1/4 4 Uhr. Niemand konnte ihn beruhigen. Aber siehe da, im gegenüberliegende Gasthaus fällt die Musik ein, um zum Fastnachtstanz aufzuspielen. Mit einem Mal ist der Franzerl ruhig er hört Musik! — Der spätere Meister zeigt sich also schon unmittelbar nach der Geburt. Oder soll gar diese Musik ihn so musikalisch gestimmt haben?"

Freiburg i. Br. Am 20. Januar 1914 starb nach zweimonatlicher Krankheit ein eifriger Cäcilianer Herr Alois Rees, Teilhaber der Herderschen Verlagshandlung. Er wurde am 25. April 1849 zu Unter kirchberg im württembergischen Oberamt Laupheim als Sohn eines katholischen Lehrers geboren. Mi 14 Jahren trat er als Zögling ins Herdersche Haus ein und wurde, bei seiner ungewöhnlichen Begabung und Arbeitskraft, mit der Zeit mit den auswärtigen Angelegenheiten betraut, sowie mit der Verwaltung des Verlags und der Personalangelegenheiten. Seine Fortbildung galt besonders den neuern Sprachen und der Musik. Durch mehr als 40 Jahre trug er als Chor- und Vorstandsmitglied des Pfarr-Cäcilienvereins von St. Martin namhaft zur Förderung der cäcilianischen Bestrebungen und zum Fortschritt der Kirchen musik in Freiburg bei, mehrere Jahre als Präsident gen. Vereins. Von seinen persönlichen und Geldopfer und den von gewisser Seite so ruhig ertragenen Unannehmlichkeiten, davon näher zu sprechen verbietet uns die hohe Noblesse des Verstorbenen. Am 1. Mai 1913 war es dem Allverehrten und Geliebten ver gönnt, unter freudiger Teilnahme weitester Kreise in körperlicher und geistiger Frische sein 50jährige Berufs- und Geschäftsjubiläum zu feiern, wobei ihn das Kreuz *pro Ecclesia et Pontifice*, das Kreuz und die goldene Medaille *Bene merenti* sowie der Gregoriusorden schmückten und das großherzogliche Ritter kreuz vom Zähringer Löwen. Sein Leichenbegängnis war das denkbar ehrenvollste. Der Cäcilienverein von St. Martin, dessen Dirigenten Diebold eine enge Freundschaft mit dem Seligen verband, sandte seinem Ehrenpräsidenten ergreifende Grabgesänge nach, und beim ersten Opfer sang derselbe ein vierstimmiges Requiem von Joh. Diebold. Der Verstorbene ruhe in Gottes Frieden! J. Diebold

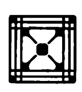
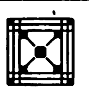
In **Düsseldorf** erscheint im Verlage von W. Thelen-Jansen eine neue kirchenmusikalische Zeitschrift „Der katholische Organist", herausgegeben von A. Knüppel, und in **Graz** ein „Anzeigeblatt für Kirchen musik, Orgelbau und Glockenkunde", herausgegeben von P. Michael Horn O. S. B. Den beiden Blättern ein segensreiches Wirken auf dem Gebiete der *Musica Sacra!*

Mons. Franz Nekes, Kanonikus am Liebfrauenmünster in Aachen, vollendete am 13. Februar ein 70. Lebensjahr. Mit Recht darf man wohl den ebenso bescheidenen wie tüchtigen Komponisten, den eistesverwandten unseres Regensburger Altmeisters Haller, den „rheinischen Palestrina“ nennen; sagt och kein geringerer als Domkapellmeister Mitterer von seiner fünfstimmigen „*Missa festiva*“: „*Joannes raenestinus redivivus!*“ — so möchten wir ausrufen, wenn wir den schönen Fluß der Melodien, die fein efeilte thematische Arbeit, die herrlichen, organisch sich entwickelnden Klangeffekte, den über die ganze lesse ausgegossenen Geist der Frömmigkeit und echtesten Kirchlichkeit auf uns wirken lassen. Wir ehen nicht an zu behaupten, daß man diese Messe — und ich möchte noch hinzufügen vielleicht noch höherem Grade seine sechsstimmige *Missa „O crux ave“* — den besten der „Alten“ an die Seite ellen kann.“ Ja, in der Tat, solche Meisterproben zeigen auf das deutlichste, welch ideale Schönheit dem rengen Stil innewohnt, wenn ein Meister ihn zu schreiben und wie der langjährige Domkapellmeister in achen ihn auch aufzuführen und zu dirigieren versteht. Mögen die idealen Pflanzstätten der altklassischen olyphonie, unsere bekannten großen und trefflichen Domchöre in Deutschland, sich auch in Zukunft dieser tilgattung mit Eifer und Wärme annehmen, damit dieselbe bei unseren kirchenmusikalischen Zeitläuften icht noch vollends zurückgedrängt wird, so daß wir dereinst, um Palestrina und Orlando und die anderen atholischen Meister zu hören, zu den — Protestanten nach Leipzig und Berlin gehen müssen. Dem neinischen Meister aber wünschen wir einen goldenen Lebensabend und der kirchenmusikalischen Literatur och das eine oder andere große Werk aus seiner Feder. —

H. H. Geistl. Rat und Domkapitular Dr. J. N. Ahle, der langjährige Diözesanpräses des Cäcilienereins Augsburg, wurde von Sr. Heiligkeit Pius X. zum Päpstlichen Hausprälaten ernannt. Diese Freudenachricht bringen wir unter den herzlichsten Glückwünschen seinen vielen Freunden und Verehrern und ünschen dem edlen und reichverdienten Prälaten, der mit dem seligen Witt an der Wiege des Cäcilienereins gestanden, daß er die neue Würde noch recht viele Jahre in gekräftigter Gesundheit trage.

Besprechungen

Aus dem Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg:

Perosi, L. *Missa pro Defunctis* mit Libera für 4st. gemischten Chor. Partitur 2 ℳ, timmen à 40 ₰.

Endlich wieder einmal ein Perosis würdiges, prächtiges Werk, nachdem der Komponist jetzt lange eit in der Sammlung ‚*Melodie Sacre*‘ eine wirklich mehr als bescheidene Kirchenmusik geschrieben. ur ersten Aufführung gaben dem päpstlichen Kapellmeister die Trauerfeierlichkeiten in der Sixtinischen apelle in Rom für Se. Kgl. Hoheit den Prinzregenten Luitpold von Bayern Gelegenheit. Im Regensburger om wurde das Requiem Ende des vergangenen Jahres gesungen, und zwar mit einem solchen Erfolge nd Eindruck, daß der Regensburger Domkapellmeister mit mündlichen und schriftlichen Anfragen bestürmt urde, wer denn der Komponist des Requiems sei. Der Stil ist eine Mischung aus Choral-, palestrinensischen nd modernen Elementen, aber erhaben und groß, lapidar wie ihn der tiefe Text zur Interpretation an die and gibt. Ich glaube nicht zuviel zu sagen mit der Behauptung, daß Perosis Komposition als die wirkungsollste *Missa pro Defunctis* aus der letzten Zeit gelten darf — allerdings nur dann, wenn sie ein Dirigent u dirigieren und ein Chor zu singen versteht.

Haller, M., Op. 110. *Missa in hon. St. Angelae Mericiae Virginis* für 3 Oberstimmen. artitur 1 ℳ 70 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 111, 15 fromme Lieder für 1, 3, 4 Singstimmen mit und ohne Harmonium- oder rgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 80 ₰.

Zwei neue Werke aus der Feder des noch tüchtig schaffenden Altmeisters Haller, nach denen unsere rauenklöster, Institute, Marianische Kongregationen mit Freuden greifen werden, besonders nach den 5 frommen Liedern, einer Fortsetzung von des Meisters im gleichen Verlage erschienenen Sammlung 30 fromme Lieder‘. Das steht fest, die Hallerschen Marienlieder werden in der katholischen Kirchenmusik nmer blühend und grünend fortleben, wenn so manches süßliche Geseufze und Gesäusel der Wind der agesmeinungen längst verweht hat; eine gesunde Hausmannskost wird nie durch Schaumtorten und ustern verdrängt werden können.

Weckenmann, Th. Dreistimmige Messe für 3 gleiche Stimmen. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Wie die Komposition gedruckt vorliegt, ist sie nur für Männerstimmen bestimmt, da Partitur und . Stimme im Baßschlüssel notiert sind. Wegen ihrer durchsichtigen, gefälligen Schreibweise, die sich treng im diatonischen Rahmen bewegt, stellt sie in bezug Schwierigkeit weder an Stimmumfang noch reffsicherheit besondere Ansprüche und kann in erster Linie kleinen und schwach besetzten Chören mpfohlen werden, ohne daß größere Chöre die klangschöne Komposition zu verachten brauchen.

Brettner, J. *Venite ad me omnes!* 5 Lieder zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu für 4st. emischten Chor mit Orgel. Partitur 80 ₰.



Thaler, J. B. Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä in 2 Liedern für 1—2 Singstimmen und 3—4st. Refrain für Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 60 ₰, 2 Stimmen à 20 ₰.

Es lag offenbar nicht in der Absicht der Komponisten mit ihren Liedern musikalisch in die Tiefe zu graben, aber sie singen und klingen, sind würdig und fromm und pochen — im bekannten Engelhartschen Stil — an das Herz des Volkes.

Tonbilder aus Parsival. Für Klavier zu zwei Händen bearbeitet von Dr. H. Schmidt. Preis 1 ℳ 60 ₰.

Kaum sind die Werke Richard Wagners frei geworden, so ist schon eine Reihe von rührigen Verlegern und Bearbeitern an den bereits längst vorbereiteten Editionen. Zu den dankbarsten Bearbeitungen gehören sicherlich die obigen „Tonbilder aus Parsival" zum Gebrauch für Bildungsanstalten, Seminare und Institute; es sind 4 Stücke: Amfortas Trauerzug, Herzeleides Erzählung, Parsival und die Blumenmädchen, Marsch der Gralsritter, welche unserer klavierspielenden Jugend nicht nur große Freude bereiten, sondern sie auch einführen werden in des großen Tonmeisters Geist und Kunst, besonders wenn bei einer Neuauflage zum vollen Verständnis noch die Textunterlage beigegeben wird. Sehr empfehlenswert!

Scherer, W. Am Arberkreuz, Lied für 4st. Männerchor. Preis 30 ₰, 12 Stück 3 ℳ.

Dichter und Komponist in einer Person hat hier der gelehrte Professor ein recht hübsches volkstümliches Liedchen geschrieben, das nicht bloß bei der Einweihung des Arberkreuzes am 24. Aug. 1913 seine Bestimmung mit Begeisterung erfüllt hat, sondern wegen seines allgemein gehaltenen Textes auch bei anderen Gelegenheiten gesungen werden kann.

Aus dem Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Wiltberger, A. Op. 148. Gebet für den Kaiser. A. für 4st. Männerchor; B. für 4st. gemischten Chor; C. für 3st. Frauen- oder Kinderchor. Partitur à 40 ₰, ab 10 Exemplare 15 ₰.

Kalthoff-Becker. Dem Kaiser! Festgruß in 5 Gesängen für 4st. Männerchor mit Klavierbegleitung und verbindendem Text. Partitur 2 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰, Text 15 ₰.

Schlesinger-Schretter, „Kyffhäuser". Ein Singspiel für Deutschlands Jugend für Kinderstimmen mit einem Duett und einem 3st. Schlußgesang. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 10 ₰, Text 15 ₰.

Markige Kompositionen — teilweise von lieblichen Solis durchsetzt —, wie sie bei patriotischen Feiern häufig benötigt werden; leicht und dankbar.

Wiltberger, August, Op. 149. 3 Lieder für Marianische Kongregationen für 2st. Frauenchor mit Orgel. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Einfache, zweckentsprechende Lieder.

Molitor, P. Gregor, O. S. B. Requiem. Choralmesse für die Verstorbenen für 1 Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Vorliegende Arbeit sucht nach dem Vorwort des Verfassers „im Geiste der gregorianischen Musik den Requiemtext zu vertonen und so eifrigen Kirchensängern Abwechslung und Erleichterung zu bieten". Wer so tief eingedrungen ist in den Geist des Gregorianischen Chorals wie der Komponist, braucht wohl keine Sorge zu tragen, daß ihm dies nicht in jeder Hinsicht voll und ganz gelungen sei.

Aus verschiedenem Verlag:

Hirtz, Arn. Prozessionsgesänge für 3 gleiche Stimmen mit Begleitung von 6 Blasinstrumenten für Kinder-, Frauen- oder Männerchöre. **Paderborn, Junfermann.** Preis 60 ₰, Instrumentalstimmen komplett 1 ℳ.

Einfach und würdig.

Pagella, G. Op. 109. *Sursum corda. Fasc. II. Motetti a 2—4 voci bianche con acc. d'organo.* **Roma, Associazione Italiana Santa Cecilia.** *Via Ripetta 246.*

Don Pagella bemüht sich im vorliegenden Heftchen für Oberstimmen hübsche, eucharistische Gesänge zu schaffen, die auch auf Kunstwert Anspruch erheben. — Nr. 1 möchte ich allerdings davon ausnehmen. (Der Komponist scheint das selbst gefühlt zu haben und setzt in Klammern bei: *„popolare"*.) Die Orgelbegleitung ist teils den Gesang stützend, teils selbständig; auffallen muß die mitunter hohe Führung der 1. Sopranstimme — ebenso hoch wie der Preis der Partitur!

Kindler, Paul. 1. Die Gradualien für die Sonntage nach Pfingsten. 2. Sämtliche Gradualien für die Festtage Mariens. 3. Die Gradualien des *Commune Sanctorum.* **Breslau, Franz Goerlich.** Partitur à 1 ℳ 50 ₰, bei Bezug von 8 Exemplaren à 1 ℳ.

Nach dem Erscheinen der *Editio Vaticana* hat seinerzeit der † Prälat Dr. Haberl in der *Musica sacra* den Vorschlag gemacht, die Introitus- bezw. Vesper-Psalmodie für die solistischen Gesänge des Gradualresponsoriums zu verwenden. Vorliegende Gradualien realisieren diesen Gedanken; sie sind im I., IV., VI., VII. und VIII. Psalmton abgefaßt und können 1. einstimmig, 2. abwechselnd von Ober- und Unterstimmen, 3. erste und zweite Versikel im 4st. Chor, 4. von einer Solostimme und ein- oder mehrstimmigen „Alleluja" im Chor gesungen werden. Die Meinung derjenigen, die da sagen, daß durch ein solches Arrangement zu sehr der Vespergedanke in das Hochamt hineingetragen werde, will ich hier nicht entscheiden, sondern nur die Tatsache konstatieren, daß die einfachen Sätze ihren Zweck „die Vollständigkeit des Textes herbeizuführen" erfüllen. Eine solche unpraktische Stichweise wie in den Gradualien für die Marienfeste S. 384 sollte der Korrektor doch nicht durchgehen lassen.

Tebaldini, J. *Gradualia festiva ad chorum 2 voc. aequ. comitante organo.* Op. 29: *Proprium de Tempore.* Partitur 2 *M* 40 *Pf*. Op. 30: *De Beata et de Sanctis.* Partitur 2 *M* 30 *Pf*. Turin, M. Capra.

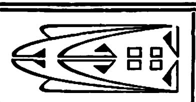
Ich habe diese Gradualien, um ihre Wirkung zu hören, zur Probe singen lassen; sie enthalten mitunter prächtige Sätze, die trotz der Zweistimmigkeit im Festgewande prangen, aber für unsere deutschen Verhältnisse sind sie schon ihrer ganzen Anlage nach nicht geeignet.

Raith, Jos., Op. 32. Ölberg-Gesänge für 4st. gemischten Chor mit Baß-Soli, oblig. Orgel und nicht obligater Cellobegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Preis 1 *M* 60 *Pf*.

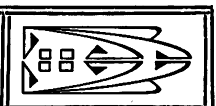
Der schöne Text in der vorliegenden einfachen und ansprechenden Vertonung, in welcher klangvolle Chorsätze mit feierlichen Baß-Solis abwechseln, kann den Zweck der Andachtsstimmung nicht verfehlen; hervorheben darf man auch die schöne Baßführung in der Begleitung. Die eingeführte Cellostimme ist nicht obligat; der Satz verliert daher in nur vokaler Ausführung mit Orgel begleitet nichts von seiner Klangschönheit. Möchten bald recht viele Chöre in den Besitz dieses dankbaren Opus kommen!

Kalicinski, F., Op. 10. Messe in *G*- und *D*-Dur für 4st. Männerchor mit Begleitung von Streichquintett, 2 Hörnern in *F* und Orgel oder Orgel allein. **Leobschütz, Kothes Erben.** Partitur 2 *M* 50 *Pf*, Singstimmen 1 *M* 20 *Pf*, Instrumentalstimmen 3 *M*.

Der Komponist, Kgl. Seminarmusiklehrer in Zülz, hat die Messe offenbar für seine Seminaristen geschrieben und sich dabei in bezug auf thematische Arbeit, Rhythmik usw. sehr große Schranken auferlegt, die natürlich dem Opus nicht zum Vorteile gereichen können. Doch klingt die Messe bei der Aufführung besser als sich nach dem Partiturbild erwarten läßt, besonders wenn ein verständiger Dirigent das agogische Moment nicht vernachlässigt und wenn noch die füllende Instrumentalbegleitung hinzutritt.



Aus der Redaktionsstube



(Da die Korrespondenzen sich in letzter Zeit sehr häufen, erledigt die Redaktion unter dieser Rubrik kurz diejenigen, die keinen persönlichen Charakter tragen.)

H. A. Bdki., Limburg a. L. Auf Ihren neuerlichen Brief werden Sie direkt vom Verlag Antwort erhalten. Die betreffenden Choralstücke sind außer in den Handschriften auch in verschiedenen Sammlungen enthalten, so z. B. in den von den Benediktinern von Solesmes herausgegebenen Büchern der *Editio Vaticana* (als Appendix). — **H. J. Schd. Lagrado, Rio Grande do Sul.** Die musikalische und liturgische Minderwertigkeit der Komposition — wenn man eine solche Dekadenzmusik so nennen will — ergibt sich schon auf den ersten Blick; Sie hätten also auf Ihr gesundes Urteil schon vertrauen dürfen. Ihren Bemühungen um eine gute Kirchenmusik im fernen Brasilien die besten Erfolge und herzliche Grüße. — **H. Jos. Hpf., Nikolajeff (Südrussland).** Es tut der Redaktion leid, Ihrem Wunsch um eine Kritik des Gesangbuches nicht entsprechen zu können, da für dieselbe keine Veranlassung besteht, in den Streit der Parteien einzutreten; das eingesandte Buch steht Ihnen gerne wieder zur Verfügung. — **H. N. W.** Sie beschweren sich darüber, daß „Die Cäcilia", St. Francis (Amerika) einen großen Teil ihrer Artikel einfach aus deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften abdruckt — z. B. enthalte das Februar-Heft 1914 keinen einzigen Originalartikel — und daß die Redaktion oft nicht einmal den Namen des Autors, geschweige denn die Quelle nennt, aus der sie dieselben entnimmt". Eine Durchsicht der „Cäcilia" bestätigt tatsächlich Ihre Behauptung, aber wir können Ihnen leider nicht helfen; wenden Sie sich, bitte, direkt an den Verlag oder die Redaktion der „Cäcilia". Frdl. Gruß! — **H. H. D. Demény, Domchordirektor, Budapest.** Von der bewußten Lotti-Messe (cf. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 128) hoffe ich Ihnen eine Abschrift oder doch nähere Auskunft baldigst übersenden zu können. — **In eigener Sache.** Von befreundeter Seite wurde ich mehrfach darauf aufmerksam gemacht, daß in der soeben erschienenen zweiten Auflage meiner „Geschichte der Kirchenmusik" mehrere Satz- und Druckfehler stehen geblieben sind (so z. B. muß es unter anderem S. 243 heißen, „daß Bruckners Messe in *E* für Blasorchester geschrieben ist"; die folgende Wendung „und alle in *Moll* etc." bringt den aufmerksamen Leser ja schon auf den Gedanken, daß hier bei den vorhergehenden Worten etwas fehlen muß). Ich bin für diese und etwaige weitere gütige Mitteilungen selbstverständlich zu großem Danke verpflichtet, gestatte mir aber zu bemerken, daß sich in dem Buche S. 314 ein allerdings leicht zu übersehendes „Druckfehlerverzeichnis" befindet, in dem diese *Errata* bereits richtiggestellt sind, darunter auch solche, die der Komik nicht entbehren; so z. B. S. 254 der Napoleonischen Schule statt der Neapolitanischen Schule. Bei der ersten Auflage hatte in der ersten Korrekturvorlage der „Druckfehlerteufel" S. 86 folgendes auf dem Gewissen, statt: ... so muß Hobrecht als einer der größten gelten, denn kein geringerer als der gefeierte Humanist Erasmus von Rotterdam saß zu seinen Füßen ... stand da zu lesen: ... der gefeierte Humorist Erasmus von Rotterdam ... Das geht fast noch (an einer anderen Stelle) über die Einteilung des Mundstückes bei den Blechblasinstrumenten 1) in komische (statt konische), 2) in kesselförmige.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

Für den Monat März!

6 Messen zu Ehren des Heiligen Joseph.

Ebner, L., (Op. 14) **Missa in hon. S. Josephi** ad 2 voces inæquales (Sopran und Alt oder Tenor u. Baß) comitante organo composita. 3. Auflage. Partitur ℳ 1.80, Stimmen 40 ₰.

Greith, C., (Op. 16) **Missa in hon. S. Josephi** ad 4 voces impares. Partitur ℳ 3.60, Stimmen 60 ₰.

Griesbacher, P., (Op. 34) **Missa in honorem S. Josephi,** Patroni morientium, ad 4 voces æquales (T. I et II, B. I et II). Partitur ℳ 1.60, Stimmen ℳ 1.—.

Groiss, J., **Missa in hon. S. Patris Josephi** una cum Offertorio pro ejusdem Festo „Veritas mea" pro una voce et Organo. 5. Auflage. Partitur ℳ 1.10, Stimme 20 ₰.

Rathgeber, Gg., (Op. 16) **Missa in hon. S. Josephi** ad 3 voces æquales (Tenor I, II und Baß; od. Sopran I, II u. Alt; oder Alt, Tenor und Baß). Partitur ℳ 1.70, Stimmen 60 ₰.

Sinzig, P. P., O. F. M., (Op. 7) **Missa in hon. S. Josephi** ad tres voces æquales. 2. Auflage. Partitur ℳ 1.20, Stimmen 60 ₰.

Diebold, Joh., (Op. 53) **25 Jesus-, Maria-, Joseph-, und Aloysiuslieder** mit deutschen Texten. Ein- und zweistimmig mit Orgel (Harmonium) oder für vierstimmigen gemischten Chor für Kirche, Schule und Haus. leicht ausführbar. 2. Auflage. Gr.-8°. (VK 1502.) Partitur ℳ 1.80, 4 Stimmen (à 1 ℳ) ℳ 4.—.

Engelhart, Fr. X., Domkapellmeister, **Heilige Namen allzeit beisammen!** 14 Lieder zu Jesus, Maria und Joseph für Soli, gemischten Chor und Orgel. Partitur ℳ 1.80, 4 Stimmen (à 50 ₰) ℳ 2.—.

Haller Mich., (Op. 103) **Cantus in honorem S. Josephi Sponsi B. M. V.,** Catholicæ Ecclesiæ Patroni. (1. Litaniæ, 2 vocum æqualium cum Organo. 2. Hymnus, 3 vocum æqualium cum Organo. 3. Invocatio S. Joseph, 3 vocum æqualium cum Organo.) Part. ℳ 1.60, Stimmen 40 ₰.

Schalk, J. A. S. van, (Utrecht) (Op. 4) **St. Joseph. Oratorium mit lebenden Bildern** für Soli, Chor und Orchester. Deutscher Text von Leo van Heemstede. Klavierauszug ℳ 7.50, Sopran und Alt ℳ 1.20, Tenor und Baß ℳ 3.—, Textbuch 20 ₰.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.
zu bezieh. durch jede Buch- & Musikalienhandlung.

In jedem Hause
wo gute Musik gepflegt wird, sollte auch eine

Haus-Orgel

(Harmonium amerikanischen Saugsystems) zu finden sein.

Herrlicher Orgelton. Prächtige Ausstattung. Preise von Mk. 46.— an.

Harmonium für Schulen und Kapellen.

Pedal-Orgeln für **Kirchen.**

Illustrierte Kataloge **gratis.**

Alois Maier, Fulda

Königlicher Hoflieferant,
Hoflieferant Sr. Heiligkeit Papst Pius' X.

7000 Harmoniums in allen Teilen der Welt singen ihr eigenes Lob.

Pianos: besonders billige Haus-Instrumente zu 435 und 515 Mk.

---

25 kurze und einfache

Orgelpräludien

für den Gottesdienst, komponiert von **Johann Diebold,** Opus 106

Preis Mk. 2.—.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

4. u. 5. Heft April · Mai

Der Gesang des Zelebranten in der Missa cantata nach dem vatikanischen Choral

Von Präfekt E. Schmid, Chorallehrer am Priesterseminar Freising

Durch die Neuausgaben des Missale in den letzten Jahren ist mehr und mehr der sogenannte „neue" Choral der Vatikanischen Ausgabe in die Hände des Klerus gelangt, so daß sich wohl manchem Priester die Frage aufgedrängt hat, welche Anforderungen die Einführung des vatikanischen Chorales in die *Missa cantata* an den Zelebranten stellt; mit anderen Worten: Welche neue Melodien hat der Priester in diesem Falle zu singen?[1])

Die authentische Antwort hierauf ist im Missale selbst gegeben, teils im *Ordo Missae,* teils im Appendix (unmittelbar vor dem Diözesanproprium). Nur ist bei der Durchsicht des Appendix zu beachten, daß er größtenteils *‚Cantus ad libitum'* bietet, die für die Beantwortung unserer Frage nicht in Betracht kommen. Wenn sich ein Priester bei der Einführung des vatikanischen Chorales an die pflichtmäßigen Meßgesänge hält (mit Ausschluß der *Cantus ad libitum*), dann hat er wohl weniger zu beachten, als für gewöhnlich angenommen wird. Ein kurzer Überblick über das Pflichtmäßige ergibt folgendes:

Der Gesang der Oration und Postcommunio, der Präfation[2]) und des Paternoster ist fast ganz unverändert geblieben.

Die Anleitung zum Epistelgesang gibt der zitierte Appendix in seiner zweiten Abteilung: *„Toni communes Missae"* (Kapitel III). Wie bisher, wird die ganze Epistel auf einem Ton gesungen; nur bei einer etwa vorkommenden Frage tritt eine Modulation der Stimme ein. Die Neuerung besteht darin, daß eben diese Modulation der Frage etwas reicher geworden ist als der bisher verwendete Halbtonschritt nach abwärts. Übrigens ist auch die neue Figur der Hauptsache nach schon bekannt aus dem Passionsgesang.

Im Evangelium wird eine vorkommende Frage ebenso vorgetragen wie in der Epistel. Der Schluß des Evangeliums ist auszuführen wie bisher. Im übrigen wird gegen Schluß der Sätze die bekannte Figur des Terzfalles mit der Rückkehr zum Hauptton angebracht *(c a c)*. Die Anwendung dieses Terzfalles ist nunmehr sogar vereinfacht, insofern als regelmäßig die viertletzte Silbe auf den tieferen Ton *a* zu singen ist, worauf die letzten drei Silben wieder auf den Hauptton *c*

[1]) Diese Frage habe ich bereits in der Passauer Theologischen Monatsschrift (August-Heft 1913) behandelt, glaube aber zur Klärung der Situation mit den obigen kurzen Ausführungen auch den Lesern der *Musica sacra* — Geistlichen und Chorregenten — einen Gefallen zu erweisen.

[2]) Der reichere Präfationsgesang *(Tonus Solemnior)*, den man da und dort bereits singen hört, ist nur ad lib. zu singen. Der offizielle Präfationsgesang dagegen stimmt mit unserem bisherigen überein, abgesehen von einer ganz geringfügigen Änderung bei den Worten: *„Gratias agamus"* im *Tonus Solemnis.*

folgen. Diese Regel erleidet auch beim Schluß des Satzes durch ein einsilbige oder ein hebräisches Wort keine Ausnahme (z. B. *in domibus regum sunt; fil Abraham).*

Für das *Credo* enthält der *Ordo Missae* zwei Intonationen, von welchen di erste unserer bisherigen Weise sehr ähnlich, die zweite erfahrungsgemäß leichte im Gedächtnis zu behalten ist als unsere gewohnte Intonation; sie geht sehr ins Gehör. Singt der Chor ein Choral-*Credo,* dann wird der Zelebrant die entsprechende Intonation wählen; andernfalls nimmt der Priester eine der beiden Intonationen nach freier Wahl.

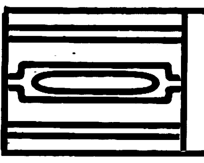
Die neuen Intonationen des *Gloria* und des *Ite missa est*[1]) erregen gewöhnlich große Besorgnis, wenn es sich darum handelt in der *Missa cantata* den vatikanischen Choral zu verwenden; doch zum guten Teil mit Unrecht. Die neuen Vorschriften in diesem Punkte stellen sogar eine Milderung gegenüber den bisherigen Weisungen dar. Bisher war man gehalten, an bestimmten Tagen eine ganz bestimmte Intonation zu wählen. So waren z. B. in der Weihnachtsoktav die marianischen Intonationen des *Gloria* bezw. *Ite missa est* zu nehmen. An dem in die gleiche Oktav fallenden Feste *S. S. Innocentium* trifft *Benedicamus* statt des *Ite.* Da das bisherige *Missale* kein *Benedicamus* im marianischen Tone enthielt, mußte ausnahmsweise für diesen Tag das *Benedicamus in tono dupl.* vorgeschrieben werden. Solche Vorschriften fallen nunmehr weg auf Grund einer äußerst entgegenkommenden Rubrik in der vatikanischen Ausgabe (im *Kyriale* am Schluß des *Credo IV).* Dieselbe gestattet, die verschiedenen *Gloria, Credo, Ite* und *Benedicamus* zu vertauschen, mit einziger Ausnahme, nämlich der für die *Feriae* bestimmten Intonationen. Damit sind manche Regeln und Zweifel beseitigt, ganz besonders aber ist für die Praxis eine bedeutende Erleichterung geschaffen; denn ein nur wenig musikalischer Priester kann sich mit der Erlernung und dem Vortrag einiger weniger, eben der notwendigsten Intonationen begnügen und darf sich überdies noch unter den zahlreichen Intonationen diejenigen heraussuchen, welche ihm die leichtesten zu sein scheinen. In Anbetracht dieser milden, der Praxis so sehr entgegenkommenden Vorschriften, erscheint es gewiß nicht mehr entmutigend, wenn man unter den Intonationen des *Gloria* und *Ite missa est* teilweise neue Melodien findet. Dafür sind andere fast ganz so geblieben, wie sie uns geläufig sind; nur verdient der Rhythmus eine besondere Beachtung.

Die Mühe, welche die Einführung des vatikanischen Chorales in die *Missa cantata* dem Zelebranten verursachen würde, ist also gewiß nicht so bedeutend, als vielfach angenommen wird.[1]) Noch verringert würde diese Mühe für den einzelnen Priester, wenn bei einem gelegentlichen *Conventus* einmal eine halbe Stunde gemeinsamer Übung dieser Sache gewidmet würde. Gibt dabei ein sachkundiger Konfrater eine kleine Anregung und Anleitung *viva voce,* so ist das vielleicht zweckdienlicher als das private Studium des geschriebenen Wortes, zu dem man bei der vielen anderweitigen Beschäftigung in der priesterlichen Praxis ohnehin nicht so leicht die nötige Muße hat.

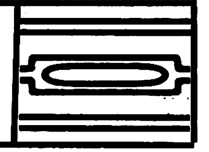
---

[1]) Ein vorzügliches, warm zu empfehlendes Büchlein, das alles hierauf Bezügliche kurz und prägnant zusammenfaßt, ist: P. Dominikus Johner O. S. B., *Monachus Beuronensis, „Cantus Ecclesiastici juxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati". Editio III.* (3. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik".) Regensburg, Fr. Pustet. In Leinwand geb. 1 *M.*





Zur Geschichte der Messe



◇ Von Dr. M. Sigl, Stiftsvikar, Regensburg ◇

Von dem mit Spannung erwarteten Werke des Professors Dr. Peter Wagner liegt der I. Band nunmehr vor.[1]) Daß der unermüdlich schaffende Gelehrte, der vor kurzem den starken Band seiner Neumenkunde in vollständig umgearbeiteter, sehr erweiterter Form aufgelegt hat, abermals mit einem 600 Seiten fassenden Buche reichlichsten Inhalts hervortritt, welches ein helles Licht auf das lange im Dunkeln liegende, von niemand betretene Gebiet der Entwicklung der musikalischen Messe wirft, erfüllt sicherlich alle interessierten Kreise mit Freude. Die Befürchtung, daß bei dem Mangel an zureichenden Vorarbeiten irgend jemand es wagen wird, auf eine so selbständige und grundlegende Arbeit das Wort Glareans anzuwenden: *libri portentosae sane magnitudinis, si folia respicias etc. . . .* braucht man wohl nicht zu hegen. Wo immer wir lesen, finden wir Sehen und Verstehen, eigenes Erkennen und Urteilen.

Als gediegener Kenner der Liturgie und Choralmusiker von Haus aus ist Dr. Wagner mehr als irgend ein anderer imstande, seine Messengeschichte auf ein absolut sicheres genetisches Fundament zu stellen. Schon in der Einleitung und in Kapitel 1 zeigt sich der liturgische Rahmen, aus dem die *Missa* allmählich heraustritt. Was man zuvor nur vermuten konnte, ergibt auch die spezielle Forschung: die musikalische *Missa* als zyklische Form hat die choralische *Missa* zum Vorläufer (cfr. pag. 24; cfr. Dr. Sigl, *Ordinarium Missae*, Kap. 3), wenngleich fast das ganze Mittelalter aus verschiedenen Gründen nicht dazukam, einheitliche Ordinariumsformularien zu schaffen. Abgesehen von dem Mangel an Repertoir und von der konservativen Tendenz der praktischen Musiker, die von Neukompositionen lieber Abstand nahmen, wurde die Entwicklung der *Missa* wohl am meisten aufgehalten durch die Pflege der mehrstimmigen Propriumskomposition. (Cfr. Dr. Eisenring, Das mehrstimmige *Proprium Missae* bis um 1560.) Vorläufer von Messen im Organumstil wie eine „*Missa aura*“ (11. saec.) finden sich schon verschiedentlich in den Choralbüchern (S. 31/32), aber diese goldene Messe gilt als das älteste Zeugnis für die unter heißem Streite vor sich gegangene Zulassung eines mehrstimmigen Meßgesanges in Deutschland. Erst nach Aufnahme der durch die Pariser Organistenschule im 13. Jahrhundert gepflegten Mensuralmusik erfolgte ein Fortschritt, der im 14. Jahrhundert durch eine neue aus Italien stammende Richtung *(Ars nova)* umgestaltend wirkte. Es wurden nun nicht mehr bloß einzelne Ordinariumsstücke, sondern alle Stücke des Ordinariums mehrstimmig bearbeitet. Bezeichnenderweise erscheint das nördliche Frankreich (Cambrai) als die Heimat des ersten Typus eines vollständigen mehrstimmigen Ordinariums in der für die damalige Kunstmusik zur Regel gewordenen dreistimmigen Fassung. Der Autor glaubt aber trotzdem „aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen an einen zweistimmigen Vorläufer“. Die um weniges jüngere aber unvollständig überlieferte Krönungsmesse von Machault weist bereits Vierstimmigkeit auf, aber immer noch figuriert das chorale Ordinarium als Träger der Tenorpartien. Der die Annahme Riemanns einschränkenden Anschauung des Verfassers bezüglich der Beiziehung der Instrumente dürfen wir wohl im Hinblick auf die dargelegten Gründe ohne Zweifel beipflichten.

Indessen trug alle bisherige Betätigung auf dem Gebiete der Messenkomposition das Gesicht des Versuchs und des Fragments. Erst im 15. Jahrhundert, sagt der Verfasser, „werden die tastenden Versuche von bewußter Inangriffnahme der neuen Aufgaben abgelöst“. Nachdem schon die Bulle Johannes' XXII. vom Jahre 1322 die Zulassung von „Konsonanzen“ als Schmuck der einstimmigen Choralmelodie grundsätzlich ausgesprochen hatte, konnte die neue Kunstform für sich bald ein Heimatrecht in der Kirche vindizieren. Von der intimeren Anlehnung an die liturgische Melodie kann sich die mehrstimmige Kunst nach Ausweis der Trienter Codizes und des Old Hall-Manuskriptes auch für die Folge nicht lösen. Im Gegenteil erscheint besonders in England die Art der früheren Praxis noch fortzuwirken, in der der liturgische Choralchor und der polyphone Chor nach Versen abwechselnd in die *Missa* sich teilen. So stark ist diese Anlehnung, daß diese polyphonen Ordinariums-Messen selbst bei Isaak noch sowohl tonartlich wie melodisch von einander unabhängig sind. Allein die vollständige polyphone *Missa,* losgelöst vom Choralordinarium mit den aneinandergeschlossenen fünf Teilen des Ordinariums unter der Herrschaft desselben melodischen Stoffes, mußte kommen. Erfreut sich bereits die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts einer erstaunlichen Blüte der Messenkomposition und treibt die Kunst in frohe, frische Bahnen der Entwicklung, so interessiert vor allem die Frage, wem im edlen Wettstreit der Nationen — Franzosen und Niederländer einer-, Engländer anderseits — die Palme zu reichen sei. Der gelehrte Verfasser wagt die delikate, noch immer verschieden beantwortete Frage: Dufay oder Dunstable? und kommt mit seinen scharfsinnigen Untersuchungen zu dem Schlusse: „Man darf die epochale Tat, welche die mehr als hundertjährigen Vorarbeiten durch eine geniale Neuerung krönte und damit die verheißungsvolle Kunstform der *Missa* eigentlich erst schuf, bis auf weiteres an den Namen eines Niederländers, also wohl des Dufay, knüpfen.“ Schwankt auch noch die Bezeichnung der neuen polyphonen Kunstform zwischen „*Officium*“ und „*Missa*“, technisch ist die *Missa* fertig, und neben einer auffallenden Ausweitung ihrer Teile hat die *Missa* des XV. Jahrhunderts vor derjenigen des XIV. Jahrhunderts die Verwendung eines gemeinsamen *Cantus firmus* für alle

[1]) Wagner, Peter, Geschichte der Messe. I. Teil bis 1600. (Bd. XI, 1 von „Kleine Handbücher der Musikgeschichte“.) Leipzig, Breitkopf & Härtel, ungeb. 12 ℳ, geb. 14 ℳ.



Teile der Messe voraus. Die Versetzung desselben ferner von der tiefsten Stimme in die höhere stellt eine weitere Errungenschaft der Künstler dieser Zeit dar. Dieser *Cantus firmus,* der bald choral, bald frei, neutral oder ganz weltlich, oft auch parodistisch — daher die *Missae parodiae* —, immer aber das Charakteristikum der Messentechnik des XV. und XVI. Jahrhunderts war, hat freilich seine Spezialgeschichte, die mit der französischen Motettenkunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts zusammenhängt. Die unklaren und soviel wie nichtssagenden Messe-Namen, wie „*Missa sine nomine*", oder die noch „unschuldigeren" Bezeichnungen wie „*Missa primi toni*" etc. sprechen nach den Darlegungen des Autors für sich selbst. Nun weiß man doch wenigstens, was es mit einer „*L'homme armé*"-Messe und solchen mit einem *Cantus firmus* von französischen, italienischen oder deutschen Liedern für eine historische Bewandtnis hat.

Einen großen Schritt nach vorwärts wagt das ausgehende XV. Jahrhundert. Während den bisherigen Messentyp der einer bestimmten (meist tieferen) Stimme zugeteilte Tenor von Anfang bis Ende durchzieht (Tenor-, *Cantus firmus-Missa*), tritt die Technik der *Missa*-Komposition mit der kommenden Periode in ein vorgerückteres Stadium, in das der Nachahmung, Imitation.

Erst die Vereinigung von Imitation und *Cantus firmus* wurde zum lebenspendenden Zentrum der *Missa*-Komposition. Da die Polyphonisten noch zu lange an den Gepflogenheiten des Ordinariums festhielten, besonders in bezug auf die tonartlichen und melodischen Verhältnisse der einzelnen Stücke, konnte die Imitation erst spät die Anerkennung und Annahme als leistungsfähiges Stilelement finden. War dieser letzte Schritt geschehen, und zwar unter Preisgabe des nunmehr stagnär wirkenden Sonderrechtes der *Cantus firmus*-Stimme, so stellten die agileren Formen für alle Stimmen und eine verselbständigte Rhythmik von freien Stücken sich ein. Der Frage, inwieweit die Instrumentalmusik an den polyphonen Werken des XV. und XVI. Jahrhunderts beschäftigt war, geht Professor Wagner mit Sorgfalt nach und zieht hiebei im Gegensatz zu anderen als zuverlässigstes Kriterium zur Entscheidung die Textbehandlung heran, die nach der zitierten Literatur zu schließen, allerdings eine eigene nicht unansehnliche Geschichte hat. Da aber Angaben und Vermerke in den Quellen und Originalien fehlen oder doch sehr selten sind, bleibt es dem Forscher überlassen, auf welche Weise er Vokales und Instrumentales ohne Irrtum scheiden will.

Im XV. Jahrhundert zeigt sich ein Fortschritt der polyphonen Messe besonders nach der harmonischen Seite hin (Kap. III). Bedeutende Namen: Dufay, Okeghem und Hobrecht gehen mit Glück an neue Versuche heran und befruchten die *Missa* mit genialen Einzelheiten. Die intime Freundschaft des ersteren mit der Chanson scheint der *Cantus firmus-Missa* eine glorreiche Perspektive zu eröffnen. Dabei leisten der Wechsel der Mensur (gerader oder Tripeltakt) sowie die bewußte harmonische Angleichung der einzelnen Meßstücke Mittel für individuelles und rhythmisches Leben. Okeghem schreitet auf den geschaffenen Pfaden noch weiter und erkennt der *Missa* Heil in der intensiveren Ausbeutung der Imitation. Hobrecht überholt auch diese Errungenschaften; dessen Messen bilden auf dem Wege der *Cantus firmus-Missa* zur durchimitierten *Missa* so ziemlich die letzte Station. Die Einzelheiten, welche der Verfasser auf den folgenden Seiten darstellt, beleuchten in musterhafter Weise die ganz dankbaren Hausmittel der Hobrechtschen Messenstruktur (sequenzenhafte und kanonische Stimmenführung, synkopische Rückungen, *Basso ostinato*).

Um 1500 tritt der größte und vielseitigste Messenkomponist Josquin de Près auf. Seine Fruchtbarkeit offenbaren schon die Titel seiner beliebten Messen, von seiner Technik zeugt die oft übermütige Art der Behandlung des Tenors und die Kunst, diesem durch lichtvolle Gestaltung des Satzes und problemreiche Mensur Reiz und Wärme zu verleihen. Bei ihm ist die Technik der durchimitierten Messe schon so zum Stilelement geworden, daß er den thematischen Stoff zerlegt und die entstehenden Einzelthemen nacheinander den teilnehmenden Stimmen zuweist. Homophone Sätze erscheinen selten und nur zur ausdrucksvollen Hervorhebung betonter Textstellen. Nach Ausweis der Quellen des XVI. Jahrhunderts (cf. S. 166) erfolgt eine sorgfältigere Textierung seitens der Komponisten und Kopisten, die allmähliche Ausschaltung der Instrumentalismen und damit die Schöpfung eines eigentlichen Vokalstiles, wenn er auch eine instrumentale Begleitung vorläufig noch nicht ganz ausschließt; sequenziale und ostinate Führungen werden beschränkt gebraucht und der Zwiespalt der *Cantus firmus*-Stimme mit den anderen durch die Gleichmäßigkeit der imitativen Behandlung aufgehoben. Auch die Zeitgenossen Josquins, Pierre de la Rue, Antoine Brumel und andere der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehörigen Komponisten zeigen sich durch ihre Satzgewaltigkeit als würdige Schüler ihrer Meister. Verfasser legt, soweit es ihm möglich, ausgewählte Proben vor, die samt und sonders die Schule oder wenigstens Geistesverwandtschaft Josquins dartun. Um die Mitte des Jahrhunderts, mit Clemens von Papa († 1558) zeigt sich allerdings die Tendenz, dem Übermaß im musikalischen Ausdrucke zu steuern. Doch bedeutet dieser Verzicht keine Schwäche, sondern bewußte Verkörperung des nun schon ein volles Jahrhundert der musikalischen Hegemonie sich erfreuenden niederländischen Ideals. Dadurch ist bereits das gesamte polyphone Schaffen der niederländischen Meßkomponisten der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gezeichnet. Themenwahl, kanonische Führungen, komische Pausiersprüche etc. zeigen alleweg noch ein „rückwärtsschauendes Gesicht"; so bei Mathäus de Maistre, Jachet von Mantua und Jean de Cleve, während der Augsburger Kapellmeister Jakob von Kerle alte und neue Ideale glücklich verbindet. Nach einer kurzen Besprechung von Francois de Sales' Pastoralmesse: „*Exultandi tempus est*" fühlt der Verfasser sich verpflichtet, Philipp de Monte, dessen Messen noch von ungebrochener Kraft niederländischer Kunst zeugen, die ansehnliche Stelle zwischen Lassus und Palestrina zuzuweisen ob seiner meisterlichen

bereits von den Reformen des Konzils von Trient beeinflußten Vielstimmigkeit. Mit kurzen Strichen würdigt Wagner den Typus der *„Missa quodlibetica“* des Luyton, der die Nähe einer anderen Musiksprache andeutet. Was die nach Josquin erstandene französische Komponistenschule an die Stelle des bisher allgemeinen Stiles der Niederländer setzte, werten wir — man heiße dem verarbeiteten Material zufolge diese Schöpfungen *Missae parodiae* oder *Missae breves* — historisch am besten als stilgerechtes Pendant des französischen Chorliedes. Die frühere Satzgewaltigkeit ist hier, ob absichtlich, ob notwendig, vorüber, kontrapunktische Aufgaben werden nicht gesucht, selbst über Harmonie und Homophonie triumphiert bei Pierre Certon und Pierre Cler'eau noch mehr als bei Clement Jannequin ein mit dem Text gewaltsam verfahrender Rhythmus. Und so müßte unsere Ästimation vor dem französischen Messenbilde beträchtlich niedersinken, wenn nicht Meister Claude Goudimel mit seinen fünf Messen die Wagschale wieder höher rücken würde. Eine eigene Art knüpft sich an die Namen Adam von Fulda, Verbener, Joh. Aulenus und Alexander Agricola, diejenige der deutschen Messenkomposition (Kap. VII). *Cantus firmus* und Imitation finden zunächst noch keine konsequente Anerkennung als Stilelemente. Mehr Kunstverwandtschaft mit den Niederländern verrät der formgewandte H. Fink. Der hervorragendste deutsche Messenkomponist, der schon als Schöpfer des großen Propriumswerkes *Choralis Constantinus* uns große Achtung eingeflößt hat, ist Heinrich Isaak. „Vorbildlich für die deutschen Meister“ erscheint er als der Begründer des polyphonen Ordinariums. Mit unbeschreiblichem Fleiße hat Isaak eine Menge von Messen über Ordinariumsstücke in vier-, fünf- und sechsstimmiger Bearbeitung bald in einfachem aber kunstgerechtem Gewande, bald im höchsten Glanze der kirchlichen Festmusik komponiert. Sein nicht so großer, aber in seiner Eigenart interessanter Schüler Ludwig Senfl bereichert diese Periode der Messengeschichte mit frappierenden Typen. Eine *L'homme armé*-Messe, wie er sie unter Kombinierung einer Chansonweise mit einer Choralmelodie schuf, soll doch wohl nicht ein bleibender Zeuge für unsympathische Liebhaberei, sondern Beweis von der immer noch ungeschwächten idealen Wertung der künstlerischen Probleme sein. Diese vielleicht mit den tagtäglichen Anforderungen an das Repertoir zu begründende Auffassung dringt trotz aller Knappheit in Form und Fassung gerade bei den deutschen Messenkomponisten immer wieder durch und auch bei kleineren Meistern, wie Ludwig Daser, Gregor Mayer, Johann Lockenburg zeigen einzelne Details die Spuren der Künstlerschaft. Großes und Kleines als Rüstzeug seiner polyphonen Technik fügt mit sicherer Hand der österreichische Palestrina Jakob Handl. Allein dem Wandel der Geschichte, daß, wie bei den Niederländern um die gleiche Zeit, die *Missa* ihre Stellung als wichtigste Äußerung des künstlerischen Schaffens einzubüßen begann, vermögen bei einem häufig zu so überraschender Kürze neigenden Meister auch polychorische Kunstäußerungen von dem Glanze einer *„Pater-noster-*Messe“ keinen Halt zu bieten, wenn auch Männer wie Blasius Ammon und Johann Stadlmayer zunächst noch der Messenkomposition, wie es scheint, ihre Hauptkraft widmeten. Von Seite 341 ab würdigt Wagner die Leistungen der Protestanten auf dem Gebiete der Messenkomposition. Neben den Tonsetzern Georg Rhau, le Maistre und Antonio Scandelli figuriert unter den Hauptvertretern der *Missa* des XVI. Jahrhunderts protestantischerseits Hans Leo Haßler, dessen acht Messen in der Geschichte eine achtungsvolle Stellung einnehmen. Manche werden heute noch von katholischen Chören gesungen und erfreuen durch ihre wirkungsvolle Harmonik und glückliche Mischung polyphoner und homophoner Stellen. „Deutsche Treuherzigkeit und Gemütlichkeit“ selbst in seinen vielstimmigen Kompositionen (cfr. seine achtstimmigen Messen), hervorstechende Betonung des volkstümlichen Elementes sind wohl die sympathischste Seite seiner fruchtbaren Tätigkeit.

Etwas enttäuschend wirkt das Bild, welches der gelehrte Autor von Orlandus Lassus entwirft. Nicht in dem Sinne, als ob Lassus nicht alle Formen der nordischen *Missa* mit Meisterschaft beherrscht hätte, aber seine ungleich größere Vorliebe für die am Münchener Hofe sehr protegierte Chanson (cfr. S. 330), seine Bekanntschaft mit allen Gattungen zeitgenössischer Musikkunst, seine größere Freude an der Motette, in der er sein gemütvolles Individuell freier herausarbeiten konnte und an der seine Messen eigentlich erstarkten, alles das führte das Übergewicht seiner Neigung nicht auf Seite der kirchlichen Musik, sondern auf Seite der profanen. Das choralische Ordinarium findet in seiner Messenliteratur ein sehr beschränktes Dasein. Hingegen reizt die kurze schwatzende Chanson den Tongewaltigen ungleich mehr zu Schöpfungen in echtem Chansongewande, cfr. *Missa: „Entres vous filles etc.“* Die hochstehende und den liturgischen Text würdigende *Missa: „Puisque j'ai perdu“* sowie die bekannte *„Qual donna“*, selbst seine drei achtstimmigen Messen, von denen der Verfasser der *Missa: „Vinum bonum“* die Palme reichen möchte, haben den Rückgang der Form im Norden nicht aufhalten können, sie sind vielmehr dessen vollkräftige Zeugen.

Das Kapitel IX zeigt „die *Missa* bei den Italienern und Spaniern“. Hier dauert es lange, bis die ersten Messen zum Druck gelangen. Die erste gedruckte Messe des Vincenzo Ruffo sowie jene des Spaniers Morales treffen mit den Erstlingen Palestrinas zusammen (1554). Ruffos Schüler Marcantonio Ingegneri, der den Ruhm des Meisters noch überholte, charakterisiert sich auch durch Knappheit der Form. Die drei schon am Ausgang des XVI. Jahrhunderts stehenden Vecchi (Orazio, Orfeo und Lorenzo) wirkten in Norditalien mit berechtigtem Aufsehen, mehr noch der fruchtbare und bedeutende Mattheo Asola in Verona, mit niederländischem Geiste in Bergamo Pietro Vinci, in Asolas Heimat Bartolomeo Spontone als Domkapellmeister und in Bologna Andrea Rota. Den Kreis der Kunst- und Gesinnungsgenossen schließt Adrian Willaert zur venezianischen Schule zusammen. Es wurde von

ihm der niederländische Geist nach Norditalien getragen. Er überträgt die Mehrchörigkeit in die Messe und nützt sie systematisch aus. In Andrea Gabrieli *(Missa „Pater peccavi")* sehen wir schon die Früchte davon, wenn auch der Meister im Motettenbau größer ist. Polychorist ist auch Claudio Merulo, der durch seinen Orgelbaß für Ludovico Viadana das Feld vorbereitet hat zur konzertierenden Messe des XVII. Jahrhunderts. Ein Versuch dieses letzteren mit dem monodischen Messenstile ist seine *„Missa dominicalis"*, die geschichtlich wichtiger ist als seine großen Anklangs sich erfreuenden Kirchenwerke. Noch größer ist sein Neffe Giovanni Gabrieli, der aber die Messenkomposition ziemlich auf die Seite schob. Sein von v. Winterfeld ediertes *Kyrie* zeugt für Begünstigung und Befestigung des konzertierenden Stiles und liefert damit den Beweis, daß die Führer der musikalischen Kunst in Norditalien nicht gewillt waren, die Ideale ihrer niederländischen Vorfahren auf ihrem Boden zu neuer Entfaltung zu bringen. Eine freundliche Anerkennung hat sich der kunstfreudige Giovanni Croce als Hauptvertreter der *„Missa brevis"* gesichert.

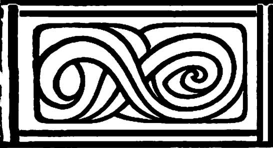
Allein erst im Zentrum aller Liturgie, in der ewigen Stadt, konnte die *Missa* ihre höchste Blüte erreichen. Die römische Schule scheint sich wieder eines Besseren besonnen zu haben durch den engen Zusammenschluß der Polyphonie mit dem Choral. Daher der „Vorzug der unantastbaren Kirchlichkeit ihrer reiferen Werke". Costanzo Festa, der Spanier Christobal Morales und sein Schüler Francesco Guerrero, in niederländischem Denken erzogen, leisten treffliche Vorarbeit. Noch mehr läßt Giovanni Animuccia die Spuren der durch das Trienter Konzil eingeleiteten Reform in seinen Werken zurück. Palestrinas Freund, der großangelegte Tomas Luis de Victoria, erreichte indes den kirchlichen Stil im höchsten Sinne, wenn man von Palestrina zunächst absieht, auch wieder durch wohlverstandenen Anschluß an die choralischen oder wenigstens an dem Choral tributpflichtige Weisen. Bei den übrigen in den Kreis der römischen Schule gehörigen Meistern hat der Wandel der Dinge die Vorliebe für andere Schöpfungen von der *Missa* abgelenkt, nur die beiden Anerio und Francesco Soriano schufen noch Messenwerke in ungebrochener Kraft und als Muster palestrinensischer Klassizität.

Doch auch eine römische Schule wäre vielleicht trotz ihrer hochragenden Qualitäten nicht in der führenden Rolle für die mittelalterliche Polyphonie geblieben, wenn nicht die Sonne unter die Sterne getreten wäre: Palestrina. Mit allgewaltiger Hand faßt er alles Vergangene und Gegenwärtige auf dem Gebiete der polyphonen Technik zusammen und führt die Kirchenmusik im engsten Anschluß an die Liturgie auf den Zenith. Reichlicher Aushub aus dem choralischen Ordinarium zum Zwecke der Messenschöpfung ist darum bei ihm selbstverständlich. Selbstverständlich aber auch, daß er an keinem der bisherigen Typen: der *Cantus firmus*-Messe, der kanonischen Messe sowie der *Missa parodia*, selbst an der intrigierten Mensurmesse nicht achtlos vorübergeht, um seine künstlerische Souveränität vor aller Welt darzutun. So läßt sich auch bei ihm eine Art natürlichen künstlerischen Wachstums feststellen, wiewohl schon seine ersten Werke unter der Signatur der Größe stehen. Es war daher kein Wunder, daß der Meister alsbald die Spuren der Schule abgestreift hatte und nun in seinen großen Werken alle tauglichen Formen der Messenkomposition zusammenfließen ließ, daß er sie läuterte, idealisierte und so in den unveräußerlichen Besitz der Kirche stellte. So wird Palestrina zum „Hüter des heiligen Feuers, der seine Kunst ängstlich vor der Berührung mit der Welt fernzuhalten sucht". Die ganze Stufenleiter seiner Schöpfungen ist von dieser Glut kirchlichen Denkens und Empfindens erfüllt, die kleinen für ganz einfache liturgische Verhältnisse geschriebenen Messen wie die großen in Band XIV, XVII oder XXIII der Palestrina-Ausgabe enthaltenen inspiriert derselbe klare, durchsichtige und kirchlich-korrekte Geist.

Aber noch vor seinem Tode war man schon an der Arbeit, einer neuen Kunst das Feld zu bestellen. Die Schöpfungen, die noch kamen, hatten nur mehr die Bestimmung, den täglichen Bedarf zu decken; ein künstlerisches Bedürfnis erweckte sie nicht, und so wird der zu erwartende II. Band des Wagnerschen Werkes uns mit diesen neuen Verhältnissen und „dem Vater der neuen Tonsprache", Claudio Monteverdi, bekannt machen. Als Musikbeilagen hat der Verfasser die *Missa* des Morales *„De Beata Virgine"* zu vier Stimmen als Muster eines mehrstimmigen Choralordinariums *(Kyriale Vat. Missa IX)* und die *Missa Dominicalis* des Viadana als Beispiel eines monodischen Versuchs beigegeben, die zum Studium sich sehr dankbar erweisen werden.

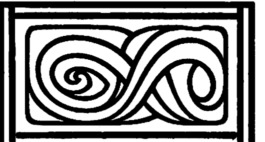
Es sei noch ein kurzes Wort im allgemeinen gestattet: Wagner hat mit vorliegendem Werke eine große Aufgabe gelöst. Kein Kirchenmusiker wird ihm das hiefür gebührende Verdienst streitig machen. Keiner wird aber auch die Lust haben, den begründeten und sicheren Resultaten seiner Forschungen eine Erinnerung hinzuzufügen. Was von den Materialien zugänglich war, ist sorgfältig geprüft und hat vollauf genügt, der Entwicklung der musikalischen Messe in allen ihren Fäden nachzugehen. Was etwa im Laufe der Jahre noch neu gefunden werden sollte, wird, so glaube ich, die gewonnenen Urteile nicht umzustoßen vermögen. Hingegen hatte Wagner oft Gelegenheit, Korrekturen und Berichtigungen anzubringen, und dies geschah immer mit der größten Sachlichkeit und Liebenswürdigkeit. Seine innige Vertrautheit mit dem Stoffe bezeugen Stil und Ausdrucksweise, denn wer nicht jahrelang mit warmer Liebe in solche Dinge gesehen hat, kann sich unmöglich so ausdrücken. So darf Wagner versichert sein, daß die musikwissenschaftliche Welt seinem rastlosen Forscherfleiße vorbehaltlosen Dank wissen und dem zweiten Bande seiner Messengeschichte alles Vertrauen entgegenbringen werde.





Zwei neue Messen

Von Dr. M. Sigl, Stiftsvikar, Regensburg



I.

An Messen im großen Stile ist auch heutzutage kein Mangel, nur steht meines Wissens der Versuch, die mehrstimmige „Propriums"-*Missa* mit den mehrstimmigen Ordinariumsstücken zu einem Opus zu kombinieren, vereinzelt da. Springer wagt den Wurf und rechtfertigt ihn unter Hinweis auf die Wagnersche Vorstellung vom musikalischen Drama als dem „Gesamtkunstwerk". Es ist niemand unbekannt, daß diese Idee, auch wenn sie nicht wiederholt ausgesprochen worden wäre, aus den Werken unserer modernen Tonschöpfer selbst spricht; es ist desgleichen wahr, daß die Kirche mit ihrer Liturgie alle Formen künstlerischer Eigenart zu beschäftigen weiß, aber es ist die Frage, wie die Eigenart der verschiedenen Künste sich sinnfällig auszusprechen habe, um mit der Liturgie zum harmonischen Gesamtkunstwerk zusammentreten zu können. Was nun den Gedanken an eine Kombination der mehrstimmigen Propriums-*Missa* mit der Ordinariums-*Missa* als einheitlich-zyklische musikalische Messe betrifft, so hat schon das Mittelalter damit keine gute Erfahrung gemacht. Jene mit ihren wechselnden und mit der Tagesfeier inniger verwobenen Texten reizte die Komponisten schon aus diesem Grunde mehr an; letztere hingegen stand auf zu konservativem Boden und vereinzelten Ordinariumsstücken in mehrstimmiger Gestalt — ich habe hier vor allem *Kyrie*- und *Agnus*-Stücke im Auge, cfr. Dr. Wagner, Geschichte der Messe, pg. 30, 35 — okkurrierten die schon vielfach seßhafteren Propriumskompositionen und die ihnen stilverwandte im XIII. Jahrhundert beliebte Motette. Die eine Messenform war daher der Tod der anderen. Waren demnach die mittelalterlichen Musiker zwar einig in der Anschauung, daß zur Erzielung der Feierlichkeit und größeren Ausschmückung des liturgischen Gottesdienstes die Mehrstimmigkeit sich eigne, so konnte doch die Ko-Existenz zweier mehrstimmig durchkomponierter Meßformen in einem Korpus vor der schönen Gedanken gerne im Wege liegenden Praxis niemals aufkommen.

An solche geschichtliche Fügungen erinnert man sich unwillkürlich, wenn man **Springers Missa „Resurrexi"**, Op. 27 (Prag, Bonifatiusdruckerei) ansieht. Ein großzügiges Opus ersteht über einem feierlichen Orgelvorspiel, das seine Osterstimmung den Formen des choralen Introitus entnimmt und den künstlerischen Grundton des ganzen Werkes bildet. Schon hier kündet der Meister die Gewalt seines Satzes an, die keiner Schwierigkeit nachgibt und mit dem ersten Aufflammen wahrlich nicht erstirbt. Hier zeigt sich auch gleich, wie Springer den Introitus als ideellen Träger des Festgedankens auffaßt. Nicht leitmotivische Arbeit im Sinne der Schule und augenfällige Form sollen den Festnimbus prägen, sondern die am liturgischen Melos erzeugte Stimmung. Von da fließt wahre Osterfreude auch in das mit choralischen Motiven *(Haec dies)* durchtränkte *Kyrie* über. Das *Gloria* bewegt sich in verhältnismäßig engeren Linien. Die Polyphonie ist ruhig und wird nur durch pompöse Unisonosätze unterbrochen. Den Höhepunkt der *Missa* hat Springer vielleicht absichtlich in das Graduale verlegt, um die souveräne Stellung dieses Gesanges in der mittelalterlichen Liturgie auch im modernen Gesamtkunstwerk zur Anerkennung zu bringen. Diese Huldigung an die chorale Tradition, die auch in anderen Dingen, z. B. Rhythmus, Ausdehnung der Stücke, bemerkbar wird, berührt sehr sympathisch, noch mehr aber die reizvolle polyphone Ausdeutung choralischer Motive, so tongetreu in der Sequenz. Wie prächtig nimmt sich das gregorianische Oster-Alleluja aus, vom Baß aufgenommen, Seite 23. Auch die Sequenz verarbeitet die Choralmelodie ausgiebig, vielfach notengetreu. Das *Credo* ergeht sich zum größeren Teile in Unisonosätzen, erst gegen den Schluß hin kehrt die Vollzahl der Stimmen wieder, die bisher nur für das *Et incarnatus est,* einen modern-harmonischen Satz von großer Schönheit, engagiert waren. Der Schluß ist kurz, aber von lapidaler Wirkung, wenigstens kündet die Orgel, wie schon die buntfarbige Partitur zeigt, wahre *Dies irae*-

Erschütterungen. Chorales Empfinden atmen auch das *Sanctus* und *Benedictus*. Die Orgel tritt hier hinter dem in sanften Gängen sich fortschlingenden polyphonen Satze zurück, so daß vielleicht die durchsichtige Faktur beider Sätze im a cappella-Vortrage mehr hervortreten würde. Das *Agnus Dei* mischt herbe, weltschmerzliche Töne mit einer Menge von reizenden, lieblichen Stellen, bis mit dem *Dona* die Melodien in anwachsendem Zuge von Ruhe und Innigkeit angelangt sind beim letzten über einen viertaktigen doppelten Orgelpunkt sich hinbreitenden *Pacem*. Eine kurze, frische Communio, zweifellos choralisch in Melodik und Rhythmik, schließt die Messe, ein Meer von tönefrohem Osterjubel, mit dem 819. Takte resolut ab.

Eine detaillierte Untersuchung müßte eine Summe von Momenten ergeben, die das Werk vor dem Forum der Kritik in nicht ungünstigem Lichte erscheinen ließen: Künstlerisch groß, ideal, aus einem Guß, durchflutet von lauterem Künstlerblute. Ob aber auch kirchlich? Diese Frage heute schon definitiv zu entscheiden fällt schwer, abgesehen von der ungewöhnlichen Ausdehnung und den enormen Anforderungen sowohl des Vokalsatzes wie des Orgelpartes, die sich fast durchweg selbständig gegenüberstehen und für eine präzise Wiedergabe virtuose Technik zur Voraussetzung haben. Was Springers Chromatik anlangt, so bedeutet sie eine Eigenart für sich, entfernt sich von den Nuancen und dem Charakter anderer moderner Meister. Abgesehen von Stellen, wo Springer düster, grandios oder tragisch sein will — und da ist seine Chromatik derb, hart, ja störend —, ist sie gelegentlich auch sonst momentan bitter und moros, z. B. *g* und *gis*, *d* und *es* im selben Akkord, die nur durch weite Abstände irgendwie erträglich werden. Trotzdem ist sie im allgemeinen weich, motiviert und spannend, und führt in euphonischen Schritten zu zündenden Auflösungen. Die gemäßigteste Art Springerscher Chromatik erscheint in seinen Vokalsätzen, deren er außer dem erwähnten *Et incarnatus* und dem äußerst diskreten Anfang des *Kyrie* sowie dem Gradualvers *Confitemini* nur ein paar Takte notiert. Sie alle aber zeigen ernste, würdige Haltung in leichtbeschwingter flüssiger Stimmführung. Wie würde sich wohl eine ganze *Missa* in solch choralisch inspiriertem Vokalstile ausnehmen? Ist darum ein Endurteil über Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit einer *Resurrexi*-Messe zurzeit noch nicht möglich, so will mir doch scheinen, daß Springer mit ihr das kirchenmusikalische Gegenwartsproblem auf den Pol geführt hat. Ist der modern-romantische Ton, die heutige Chromatik, dahin gestaltbar, daß sie sich „als Übersetzung der musikalischen Sprache Gregors des Großen oder Palestrinas in unsere moderne Musiksprache", als Interpretin gregorianischen Idioms eigne, — darin liegt nach meiner Anschauung der Schwankpunkt der Frage. Vielleicht ist eine entsprechende Chromatik so wenig das Haupthindernis für die Kirchlichkeit einer Komposition wie zur Zeit der Entwicklung der Polyphonie die Mehrstimmigkeit es war. Auch hier wird schließlich der lebendigmachende Geist alles, der Buchstabe nichts sein. Solange nämlich die mehrstimmige Kirchenmusik ihre Verankerung mit dem gregorianischen Choral nicht löste, trug sie den Geist der Wahrheit und Objektivität, das Kriterium der Kirchlichkeit in sich. Aus diesem Grunde ist Springers Idee bestechend, konsequent und — wenigstens diskutabel. Springer ist ein im Geiste Gregors erzogener Musiker, der aus dem Fonds gregorianischer Anschauung zehrt und das Neue und Eigene nach diesen Stilnormen formt. Soll darum die Kirche mit einer neuen musikalischen Form bereichert, soll ein neuer Kirchenmusikstil gefunden werden, der die Probabilität der kirchlichen Würdigkeit für sich hat, so kann diese Form nur in der Gedankenlinie eines Springer, d. h. auf der wirklichen oder wenigstens ideellen Basis des liturgischen Gesanges liegen. Alles übrige Anstößige der neuen Kunst würden die Forderungen der Praxis auf dem Wege konventioneller Regeln modifizieren.[1])

---

[1]) Für die neueingetretenen Abonnenten der *Musica sacra* sei bei dieser Gelegenheit an „Die Ostermesse eines Schweizerkomponisten des 16. Jahrhunderts" erinnert, welche Dr. Eisenring in einem längeren Aufsatz mit Notenbeispielen nach der Hs. Gal. V. 169 der Kantonsbibliothek Zürich im 46. Jahrgang 1913 (3. und 4. Heft, S. 63ff.) eingehend besprochen. Die Redaktion

II.

Ganz gegensätzlichen Charakter weist die ursprünglich im Dorisch komponierte „**Missa in C**“ des **Joh. Jos. Fux** auf. Hier zeigt sich wieder ein Altmeister in seiner ganzen Formenschönheit. In anspruchsloserem Kleide konnte der Vater des systematischen Kontrapunktes wohl nicht einhergehen, und doch klingt reiner römischer Geist aus diesen strenggesetzten Harmonien. Der Herausgeber V. Goller hat unter Hinweglassung der beiden Violinen und Posaunen und Einbeziehung einiger bei Solostellen mehr selbständig auftretender Violinpassagen in den bezifferten Orgelbaß eine kunstgerechte, nicht selten glanzvoll wirkende Begleitung geschaffen, die dem Opus sicher förderlich ist. Was nun die von Goller nach ihrer Gebürtigkeit „Klosterneuburger-Messe“ genannte Komposition selbst angeht, so ist gerade sie geeignet, den Geist Fuxscher Kirchenmusik zu zeigen. Große Sorgfalt in Textierung paart sich mit dem Bestreben, erhabene Texte mit majestätischer Musik zu umkleiden. Seine Behandlung der umfangreichen liturgischen Texte *(Gloria, Credo)* erinnert an die Praxis der älteren Meister, die unter häufigen Verzicht auf die Vollstimmigkeit den Satz zur Drei- oder Zweistimmigkeit verdünnen. Fux liebt hier sogar häufig die Aussprache des Textes durch eine, gerne sequential geführte Stimme in mehr flüssigem Tempo, vielleicht in derselben Absicht der rascheren Erledigung der Texte. Erst zur Belebung der Teilschlüsse sammelt er alle Stimmen, die er vor den Generalschlüssen in buntester Rhythmik und Lebendigkeit sich austoben läßt. In vornehm ruhiger Haltung bewegen sich die kurzen Meßstücke *Sanctus, Benedictus* und *Agnus,* sowie das *Christe* und der Anfang des *Gloria,* in denen wir Muster eines majestätischen mehrstimmigen Solosatzes sehen dürfen. Um so auffallender nehmen sich neben ihnen in dieser *Missa* leibhaftige Koloraturen aus, wie sie im *Credo* an mehreren Stellen auftreten, so bei *vivificantem, procedit, adoratur, conglorificatur.* Auch der *„Gloria“*-Schluß gefällt sich im Gewande einer stark kolorierten Sequenz, an welcher der Alt und der Tenor beteiligt sind, während der Baß selbständig hiezu sequenziert. Daß einem Opernkomponisten solche Bravourstückchen gelegentlich auch in eine Messe hineinfließen, will mich nicht wundern, allein in einer für den liturgischen Chorgebrauch eingerichteten Ausgabe hätte die *Schola Austriaca* vielleicht gut getan, diesen Passagen andere dem Stile der Messe angeglichene fakultativ beizugeben, da sie zur Beurteilung einer Komposition als einer liturgischen und für deren Verwendung beim Gottesdienste doch einiges Hindernis zu bieten scheinen. Reizend hinwieder ist die Sequenzenfolge des Alt im *Christe* (2) Takt 3 bis 6.

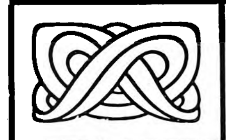
Als formenreicher Meister weiß Fux die Effekte an den entscheidenden Stellen sich in der Weise zu sichern, daß er beim Zusammentreten mehrerer Stimmen zu größeren Entwicklungen und Steigerungen den Baß nicht sogleich an dem raschen Gange der Oberstimmen teilnehmen, sondern in langsameren Notenwerten fortschreiten und erst gegen den Schluß in dieselbe lebendige Rhythmik eintreten läßt; cfr. Schluß des *Kyrie* und *Gloria,* des *Credo,* zweite Partiturzeile des *Sanctus,* worauf an all diesen Stellen die Sammlung der vier Stimmen unter vorwärtsdrängendem Tempo beginnt.

In allem ist Fux' dorische Messe erhaben, ernst und von andächtiger Stimmung, wenn auch mitunter etwas trocken. Wir wüßten keinen namhafteren Vertreter klassischer a cappella-Kunst aus dieser Zeit zu nennen, und nach der Wahl eines Fuxschen Werkes für die erste Lieferung der „Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich“ zu schließen, scheint die *Schola Austriaca* von dem richtigen Gedanken durchdrungen zu sein, daß eine gesunde Basis für die Fortentwicklung der kirchlichen Tonkunst in Österreich nur im Geiste des großen Palestrina sich denken läßt.

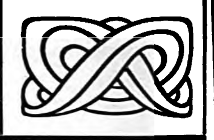
---

[1]) Joh. Jos. Fux, *Missa* in *C* (Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich 1913, I; Wien, Universal-Edition).





Eine neue Missa choralis[1])



Von P. Bold, Chordirektor, Augsburg

Bestrebungen, einen neuen Stil in der katholischen Kirchenmusik zu schaffen, sind nichts Neues; seit langem ist man an der Arbeit. Aber so recht Erfreuliches, das sich den großen Werken profaner Musik an die Seite stellte, konnte man bis jetzt noch nicht erreichen; man klebt noch an der Form. Immer mehr aber reifte der Gedanke, daß nur in einem polyphonen Gesamtkunstwerke die vollendete Form zu finden sei. Dieses müßte vor allem einheitlich sein. Einheitlich übereinstimmend mit dem liturgischen Gesange des Priesters am Altare, einheitlich in dem Charakter und Aufbau der einzelnen Sätze, einheitlich endlich und vor allem mit dem Chorale, auf dessen Pfeilern es sich erheben sollte. Denn der Choral ist, wie die Liturgie selber, auf ewige Zeiten mit der Kirche verbunden. Nur durch die Verbindung mit dem Chorale kann nach der Weise der alten Meister für unsere Zeit mit unseren Mitteln der engste Anschluß an den Altar auch in einer neuen Form wieder gefunden werden.

Das vergangene Jahr hat zwei Werke gebracht, welche die volle Möglichkeit der Realisierung solcher Wünsche beweisen. Beide haben das gleiche Ziel, aus alten Choralmelodien durch ihre Verarbeitung zur Polyphonie mit allem Reichtum unserer Harmonie neue Schönheit zu gestalten. Es sind dies die *Resurrexi*-Messe von Max Springer, Op. 27[2]) und die *Missa choralis* von Arnulf Höscheler, Op. 12. (Augsburg, Böhm & Sohn). Erstere wurde meines Wissens zum ersten Male in Klosterneuburg bei Wien, letztere, welche ich hier besprechen will, wiederholt in Augsburg aufgeführt. Ich hatte den Orgelpart inne und glaube schon deshalb einiges Recht zu haben, die Messe zu erläutern.

Die Grundideen sind folgende: Melodiegetreu verwendet der Autor die II. Choralmesse aus dem Ordinarium *(in festis solemnibus, Medicea)*.[3]) Das gesamte melodische Material in der schon gegebenen Form wird polyphon in freiester Weise, aber mit strengster Beibehaltung des rhythmischen Akzentes der Choralmelodie, verarbeitet. Nicht also das Taktmaß, sondern einzig und allein die melodische Linie, bezw. der Sprachakzent bestimmen den Gang der Phrasen. Der Choralrhythmus bleibt gewahrt. Ein treffliches Beispiel bietet z. B. das *Sanctus:*



Die ⌐3⌐ sind nicht Triolen im gewöhnlichen Sinne und wo sie neben ⌐2⌐ bezw. ⌐1⌐ Noten auftreten, sind die Werte einander möglichst anzugleichen. Der von der Choralmelodie getragene freie Schwung muß den Satz bewegen. Das gibt nun eine Schwierigkeit. Wir sind den strengen Takt gewohnt. Die Übung, frei rhythmisch zu singen, ging uns durch den Takt verloren. Wir sind an den Taktstrich gekettet und haben kein richtiges Gefühl mehr, nur den Wortinhalt ohne das Taktmaß zu bringen. Und doch sollte gerade dieses Musizieren Freiheit und Loslösung von einem zu starren Takte zur Folge haben. Richard Wagner, der übrigens in letzter Zeit in Sachen der Kirchenmusik vielleicht doch etwas zuviel zitierte Meister, hat uns wieder in Erinnerung gebracht, daß

---

[1]) Die Redaktion, welche die Messe noch nicht zu Gesicht bekam, also auch kein Urteil über dieselbe abzugeben vermag, wollte dem dringenden Ansuchen des Verfassers um Aufnahme dieses Aufsatzes entsprechen; sie möchte es aber nicht unterlassen ausdrücklich zu erklären, daß sie sich mit den hier niedergelegten Ansichten nicht in allem identifiziert.

[2]) Siehe Referat S. 77.

[3]) Ist die Messe schon vor der *Editio Vaticana* entstanden? Wenn nicht, so kennt entweder der Komponist, der hier ein so eminent liturgisches Werk schaffen will, diese *Editio Vaticana* und ihre künstlerisch-liturgische Bedeutung nicht, oder er setzt sich über die liturgischen Vorschriften einfach hinweg (cf. *Gloria*) — beides eine nicht begreifliche Inkonsequenz.
Die Redaktion

nur Freiheit Leben bedeutet und daß wir an den Taktstrichen Schranken haben, wenn wir uns zu sehr an sie klammern.[1]) Wir wurden durch den Taktstrich nur einseitig reicher, auf der anderen Seite hat er uns Lähmung gebracht. Müssen nicht auch die Werke der alten Meister, Palestrina usw., in gewisser Loslösung vom strengen Takte gesungen werden, wollen sie blühendes Leben bedeuten? Man gebe einem Chore, welcher nie Palestrina gesungen hat, einmal ein solches Werk zu proben, er wird wohl auch tüchtig zu schaffen haben. Aber verständnisvolle Hingabe, vorurteilsloses Studium ist alles. Damit wird man auch der neuen Idee, welche Höschelers Messe verwirklicht hat, am besten gerecht werden können. Doch davon nun genug. Es galt, wie gesagt, ein einheitliches Werk zu schaffen. Einheitlich mit dem Altare, also vor allem auch mit dem Choral. Dessen Reinheit hat der Autor von der ersten bis zur letzten Note gewahrt, die jeweilige Stimmung desselben, resp. sein Charakter bestimmte das ganze Werk.

Schon die diskrete Orgelbegleitung zum *Kyrie* zeigt uns dieses deutlich. Ein einfaches Vorspiel, gebildet aus dem ersten Motive, leitet es ein. Dann bringt ein Solobaß ohne jede Begleitung die erste Melodie. Unisono, nur mit schwachen Registern begleitet, singt, der besseren Phrasierung wegen einmal durchbrochen, dieselbe der Chor. Das dritte *Kyrie*, nur aus dem ersten Motive gebildet, wie auch das Vorspiel war, ist polyphon gestaltet. Das *Christe* bringt durch eine kontrapunktische Behandlung seines ersten Motivs, welches besonders in seiner Umkehrung ein kraftvolles und klangschönes Gebilde erstehen läßt, eine große Steigerung. Zwei- und dreiteiliger Rhythmus, wie er nun hier, zugleich in verschiedenen Stimmen, erscheint, erheischt zwar einige Mühe. Aber, hat man ihn einmal erlernt, dann sitzt er wie eine Bachsche Etüde, die auch verschiedene Rhythmen zugleich, wenn auch nur auf zwei Hände, verteilt; es lohnt sich diese Arbeit.

Gloria. Melodie und Worte des Priesters singt in schlichtester Weise auch der Chor. Durch eine Verdopplung der Melodie in Sopran und Tenor in Quarten erreicht er aber eine Wirkung, die uns die Illusion aufdrängt, als sängen Engel die Worte. So jubelnd und leicht schwingt sich das empor.[2])

Laudamus te! Breit kommt das zweite, aus einem Motive des ersten gewonnene Thema. Wenn man es so heißen kann. Der motivische Reichtum des Chorales bringt durch alle möglichen Gestaltungsformen beständig neue Themas. Dieses Thema:



bekommt nur im Verlaufe des ganzen *Gloria* eine besondere Bedeutung. Auch das Thema des *Quoniam tu solus sanctus,* dessen glänzender Orgelpunkt mit dem vorhergehenden einfachen und tiefgefühlten *Domine Deus* und dem *qui tollis* zu den schönsten Stellen der Messe gehört, ist aus ihm entstanden.[3])

Im *Credo* zeigt sich der Meister! Dieses *Credo* ist eine nicht hoch genug anzuschlagende kontrapunktische Leistung eines jungen Komponisten, der noch zu Hoffnungen berechtigt. Mit dem *Patrem omnipotentem* führt der Alt die Melodie des Priesters, welche sich im Verlaufe des Satzes auf verschiedene Stimmen verteilt, zugleich mit einem kontrapunktierenden Basse weiter. In reichem Gewebe fließen die Melodien bis zum *Et incarnatus est* wie ein ruhiges Bekenntnis ohne jede besondere Gefühlsäußerung dahin. Dann folgt dem klar gehaltenen Solochor wuchtig und schwer das *Crucifixus,* die Betrachtung eines durch Ringen und demutvolles Erkennen gläubig gewordenen Menschen, der in echt Lisztscher Weise musizierend betet und leidet, das, was er schreibt, auch miterlebt. Da fehlen rein äußerliche Affekte und berechnete Wirkungen. Dieses dra-

[1]) Man lese seine Schrift: Über das Dirigieren und die Aufführung der neunten Symphonie. (Porges.)

[2]) Obwohl gegen die Vorschrift der Liturgie, daß die Worte des Priesters vom Chore nicht wiederholt werden sollen, dürfte doch die Art, wie es hier geschehen, eine erlaubte Ausnahme bilden. — (Cfr. Anmerkung der Redaktion S. 80).

[3]) Es würde sich verlohnen, bei dieser Gelegenheit den Aufbau einer Choralmesse richtig zu analysieren. Wie da alles aus wenigen Urmotiven sich entwickelt zu einer vollendeten Einheit. Und so zeigt sich dieses auch hier — besonders schön im *Gloria.* Ein paar Motive, variiert, ist alles.

matische Leben kann die Andacht aller nur heben. Was wollte sonst alle Pracht unserer Dome, wenn dieses singende Beten nicht wahrhaft kirchlich wäre, was aller äußerer Glanz der Paramente und Altäre! Doch zurück zur Messe! Wir sind in Schmerz versunken und als ob wir am Grabe eines Vaters stünden, hören wir graue, trübe Akkorde der Orgel — schweigend trauert der Chor. Es ist dies von ergreifender Wirkung — und dürfte vor allem auch neu sein. Höscheler verläßt auch sonst noch die sonst übliche Schablone. Wie befreiend schwoll das *Et resurrexit* an, vom *pp* bis zum leuchtendsten *ff*. — Ein Einsatz schlug den andern. Da, auch beim *non erit finis,* war kein Stillstand. — Von neuem schwillt es empor, nachdem der Tenor schon Takte vorher eingesetzt hat. Es wird zum mächtigen Chore. — Wie auf Felsen stehen die Worte: *Et vitam venturi saeculi.* — Mit allen Mitteln der Harmonik, aber unverrückbar fest, schließt dieses wie aus einem Gusse gestaltete *Credo.*

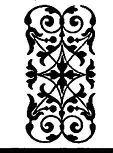
Sanctus. Die liebliche Choralmelodie wird, nur von leisesten Registern der Orgel begleitet, in allen Stimmen klar und deutlich durchgeführt. Es ist als sängen Engel die Weisen. Das *Pleni sunt coeli* kommt gesteigert. Die Wirkung ist keine andere, als ob auch die Menschen jetzt Mut gewännen, mit einzustimmen in das dreimal Heilig. Aber bald verstummen dieselben und man hört nur mehr den Engelgesang. (In Augsburg sangen dieses *Hosanna* sowie den Anfang des *Sanctus* die Zöglinge des Blindeninstituts und die Wirkung war, nach der Aussage Verständiger und Laien, eine ergreifende.) Die Vierteilung bedingt der Text des *Sanctus.* Aber dieses hier weicht doch insoferne wesentlich von der alten, gerade beim *Sanctus* ziemlich starr gewordenen Schablone ab, als diese zweichörige Behandlung in ihrer Art neu sein dürfte. Es gilt nur das Wort und aus der lebendigsten Betrachtung und Versenkung in die Liturgie kam dieser neue Ausdruck.

Wie das *Sanctus,* schlicht und innig, ist auch das *Benedictus* empfunden. Mit gedämpfter Stimme, von zartester Orgel begleitet, singt ein Solotenor die einzig schöne Melodie. Klangschöne Einsätze folgen. Die Choralmelodie ist, ähnlich wie im *Sanctus,* in allen Stimmen verwendet. Ein begeistertes, aus dem vorhergehenden wieder herausgewachsenes *Hosanna,* voll Leben und heiliger Freude, schließt das kurze Tonstück, das aber gerade durch seine Kürze wieder so recht liturgisch erscheint.

Nach einem einfachen Vorspiele der Orgel, welches das Thema enthält, singt, gleichsam zaghaft vor das Lamm Gottes tretend, der Chor in der Form eines Kanons, *pp* und von tiefster Empfindung getragen, das erste *Agnus Dei.* Das zweite *Agnus Dei* bringt in freierer Form eine Steigerung, wendet sich aber beim *Miserere* mit einem Kanon wieder in die Stimmung des ersten zurück. Das dritte *Agnus Dei* bringt den Höhepunkt. Das Flehen steigert sich im *Qui tollis* zum stürmischen Anruf. Begeistert kommt dieses, zwischen den Mixturen der Orgel nur in Oktaven von Sopran und Tenor gebracht, zu einer einzigartigen Wirkung und klingt, wieder in leeren Quinten, im *dona nobis pacem* in feierliche Ruhe aus.

Das Werk hatte schon bei seiner Uraufführung auf Sachverständige und Laien den tiefsten Eindruck gemacht. „St. Max, wo die Uraufführung unter Leitung des Komponisten stattfand, war gefüllt mit Gläubigen und es herrschte eine ungewohnte Ruhe und Aufmerksamkeit. Alles in der Messe atmet Frömmigkeit und Andacht." So berichtete damals unter anderen Stadtkaplan Simon Geiger bei St. Max im 6. Heft des Kirchenchores 1913. Es wurde eine einheitliche Stimmung das ganze Werk hindurch erreicht. Häscheler hat im Tinelschen Sinne auch kurze Vor- und Nachspiele im Stile der Messe beigegeben und in der gleichen Weise auch Introitus, Graduale, Offertorium und Communio, welche Einlagen aber, der leichteren Verbreitung der Messe wegen, für sich im Drucke erscheinen werden, komponiert. (Die Messe selbst ist nicht länger als irgend eine andere.) Man kann dem Autor zu diesem Werke nur gratulieren.





Vom Wesen und der Bedeutung des Rhythmus

Nach Dom Mocquereau O. S. B. von Gustav von Mann, Innsbruck



I.

Wir hören dem immer gleichmäßigen Tick-Tack einer Uhr zu. Ist das Rhythmus? Es ist Bewegung und Rhythmus ist Bewegung; aber Bewegung ist nicht das einzige Element des Rhythmus. Sonst müßte auch das wilde Durcheinanderschreien einer aufgeregten Volksmenge rhythmisch sein; wir haben aber dafür durchaus nicht das Empfinden eines Rhythmus.

Schlagen wir das Tick-Tack mit dem Finger auf dem Tisch nach. Wie können wir in diese gleichmäßige Reihe Rhythmus bringen? Zwei Mittel stehen uns zur Verfügung: einmal indem wir immer einen Schlag etwas verstärken, ihn etwas deutlicher hervortreten lassen als den andern, ihn akzentuieren; oder auch indem wir einen Schlag jeweils verlängern; z. B. so:

Der Akzent gehört in das Gebiet der Dynamik, die Verlängerung in das Gebiet der Quantität oder der Dauer. Beide Gebiete sind ganz und gar voneinander verschieden. Man kann mit obigem Beispiel einen vollständig ausgeprägten Rhythmus erzielen, auch wenn man jede Note ganz gleichmäßig stark anschlägt, ohne jeglichen Akzent. Anstatt auf die erste Note des Taktes einen Nachdruck zu legen, verlängert man sie.

Das Wesen des Rhythmus kann also weder in der Dynamik noch in der Quantität liegen; denn da wir im Reiche der Töne den Rhythmus durch zwei ganz verschiedene Mittel bezeichnen können, darf man schon *a priori* behaupten, daß der Rhythmus nicht das Resultat von dem ist, was diese beiden spezifisch haben. Denn wir können, wie wir gesehen haben, einen vollständig ausgeprägten Rhythmus haben, ob wir nun einzig und allein vom Akzent Gebrauch machen, ohne die Note zu verlängern, oder uns nur der Quantität bedienen, ohne die Note zu verstärken.

Also liegt das Wesen des Rhythmus zunächst weder im Akzent (in der Stärke) noch in der Dauer.

Zum positiven Begriff des Rhythmus wird uns folgende Beobachtung führen. Wiewohl nämlich spezifisch verschieden, so sind doch Dynamik und Quantität vereint das markanteste Ausdrucksmittel für den Rhythmus, z. B.:



Es muß daher außer dem spezifisch verschiedenen Merkmal ein gemeinsames generisches Merkmal geben, in welchem man das Wesen des Rhythmus zu suchen hat. Denn da Dynamik und Quantität ein und dieselbe Sache ausdrücken, den Rhythmus, müssen sie ihn durch etwas ausdrücken, was beiden gemeinsam ist. Eine Ähnlichkeit in der Wirkung kann nur aus einer Ähnlichkeit in der Ursache entstehen.

Aber was ist dieses gemeinsame Merkmal? — Um darauf antworten zu können, müssen wir eine jede Art analysieren. Schauen wir zunächst den dynamischen Rhythmus genauer an.

Wie wir oben gesehen haben, wird das Tick-Tack einer Uhr nie ein rhythmisches Gefühl auszulösen imstande sein. Verstärkt man aber einen Ton, so daß auf einen starken Ton ein schwacher folgt, so haben wir Rhythmus in diese endlose Reihe von gleich starken Tönen gebracht. Die Gleichmäßigkeit ist dadurch unterbrochen, der stärkere Schlag dominiert, er tritt hervor. Indem wir so starke und schwache Töne aneinanderreihen, erhalten wir den dynamischen Akzent, den Elementar-Akzent, der trotz seiner Unvollkommenheit dennoch alle wesentlichen Eigenschaften eines Akzentes in sich schließt. Akzentuieren heißt etwas hervortreten lassen. Der dynamische Akzent ist nur das Relief, das man dem Ton gegeben, das Vorherrschen eines Tones über einen andern. Wie stark nun dieser akzentuierte Ton ist, ist von ganz nebensächlicher Bedeutung. Je

schärfer der Gegensatz zwischen dem starken und schwachen Ton, desto schärfer wird auch der Rhythmus zutage treten, aber das ist nur eine akzidentelle Eigenschaft. Das Wesentliche ist die Relation zwischen stark und schwach. Schwach und stark schließen sich zu einer unzertrennbaren rhythmischen Einheit zusammen. Unzertrennbar: denn wenn sie auch zeitlich geschieden sind, so sind sie doch rhythmisch so eng miteinander verbunden, daß sie eine in sich vollständig abgeschlossene Einheit bilden; wollte man diese Einheit auflösen in ihre Bestandteile: schwach und stark, so könnte man nicht mehr von einem Rhythmus reden, das Wesen des Rhythmus wäre vollständig zerstört.

Das gleiche können wir *mutatis mutandis* von der quantitativen Ordnung sagen. In folgendem Beispiel: merkt man leicht heraus, wie jeder Auftakt nach einem Ausruhen auf der guten Zeit verlangt; wie jede Viertelnote sich eng an die folgende halbe Note anschmiegt. Hier kommt also die Relation von kurz und lang in Betracht.

Durch dieses rhythmische Abteilen kommt Ordnung in die endlose, gleichmäßige Kette von Tönen und das ist das Wesen des Rhythmus: Ordnung zu bringen in die Bewegung, die Aufeinanderfolge von kurzen und langen Tönen harmonisch anzuordnen, starke und schwache Töne geschmackvoll zu mischen. Rhythmus ist also Ordnung in der Bewegung, wie schon Plato definiert hat: *της κινησεως ταξις*. —

Man hört oft die Definition: Rhythmus ist die Ordnung von Zeitteilen, die Proportion in den Teilungen. Diese Definition ist, wie auch Prof. Hugo Riemann lehrt, nicht genau genug, unvollständig; denn Aufgabe des Rhythmus ist es nicht, zu teilen, sondern zu vereinen. Wohl muß man beim Studium eines Musikstückes dasselbe zerlegen in kleine und kleinste Teile; aber es wäre ein verfehltes Verfahren, wollte man dabei stehen bleiben. Der Rhythmus muß alle diese Teile zu einer großen Einheit gestalten; Rhythmus ist das beständige Streben nach Einheit, nach Verschmelzung der Teile zu einem großen Ganzen, nicht nach Auflösung in Teile.

II.

Wenn wir Leonardo da Vincis Abendmahl betrachten, so bleiben wir bei jeder einzelnen Figur stehen und schauen sie uns genau an. Aber wir würden des Meisters großen Gedanken nie erraten und empfinden, würden wir die Zusammenfassung der einzelnen Apostel in Gruppen und endlich die Hinordnung dieser Gruppen zu einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, zur Christusgestalt, übersehen. Ähnlich ist es auch in der Musik: da wird Stein auf Stein gefügt und untereinander fest verbunden, Pfeiler um Pfeiler recken sich in die Höhe um endlich sich zu einem Riesendom zu wölben. Die Bausteine sind in der Musik die Elementarrhythmen, die kleinsten rhythmischen Einheiten, welche sich aus zwei oder drei Zeiten zusammensetzen, sie sind die Grundelemente der ganzen Musik. Diese wollen wir uns nun näher ansehen.

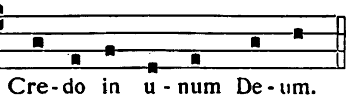
Dom Hervé sagt: „Dieser Elementarrhythmus ist so alt wie die Welt: er existiert, seitdem es Menschen gibt, welche singen." Denn er ist in der Natur des Menschen begründet. (Beachte seinen Gang, seinen Herzschlag!) Nach der Meinung von Prof. Hugo Riemann-Leipzig, Dom Mocquereau-Wight und Vinzent d'Indy-Paris ist der dreizählige Elementarrhythmus nur eine Erweiterung des aus zwei Zeiten bestehenden; mithin läßt sich jeder Rhythmus auf diese eine Grundeinheit zurückführen.

Wiederholen sich nun diese Elementarrhythmen in ganz gleichmäßiger Reihenfolge, also entweder nur Zweier- oder nur Dreiergruppen, so haben wir den Taktrhythmus (♩ ♩ und ♩ ♩ ♩; 1 2, 1 2 3) d. h. die „gute Zeit" kehrt in regelmäßigen Zeitabschnitten wieder. Folgen aber Zweier- und Dreiergruppen aufeinander, so nennen wir das freien Rhythmus, wie wir ihn im Choral haben. Auch das ist wahrer Rhythmus, wie wir im ersten Teile gesehen haben; denn der Rhythmus hängt nicht von der Gleichmäßigkeit ab, sondern von der Ordnung. Unsere moderne Musik will sich von der

beengenden Fessel des Taktes frei machen und sie hat daher Takte ersonnen, die mit dem freien Rhythmus große Ähnlichkeit haben; z. B. der $^5/_4$-Takt, den man in $^2/_4$ und $^3/_4$ zerlegt, so daß man also auch hier die Zweier- und Dreiergruppen beobachten kann, durch deren beliebige Umstellung man ähnliche Wirkung erzielt, wie durch den freien Rhythmus.

Im folgenden beschäftigen wir uns nun mit dem freien Rhythmus des Chorals, und da demselben der Rhythmus der lateinischen Sprache zugrunde liegt, so haben wir uns auch mit diesem etwas zu befassen.

Gehen wir an der Hand eines kurzen, allgemein bekannten Beispieles vor:



Hier haben wir ein kleines, rhythmisches Glied, das sich aus drei Elementarrhythmen zusammensetzt, nämlich: 1. *Credo in*, 2. *unum*, 3. *Deum*.

Wollten wir dieses Beispiel in moderne Notation übertragen, so verbieten uns zwei gewichtige Tatsachen, nach gewohnter Weise so zu rhythmisieren:



Die erste Tatsache ist, daß wir es im Choral mit dem natürlichen Rhythmus zu tun haben, d. h. mit jenem Rhythmus, welcher die Synkope ausschließt. Die Synkope ist das unruhige Element in der Musik; sie ist am geeignetsten eine Leidenschaft auszudrücken. Da nun der Choral seiner Aufgabe gemäß keine Synkope duldet, so muß folglich jedes rhythmische Glied und jeder Elementarrhythmus auf einer guten Zeit schließen. In der oben angeführten Rhythmisierung aber schließt der Satz mit einer Synkope über *„um"* wegen der hier eintretenden *mora ultimae vocis;* das ist, wie sich jeder überzeugen kann, ein unvollständiger, unbefriedigender Schluß. Doch nicht nur die *mora vocis* verbietet eine obige Notation, sondern schon der in der ganzen Musik anerkannte Grundsatz: daß man nur auf der Thesis (der „guten Zeit") schließen kann, die Arsis ist ein Anfang, aber nie ein Schluß. Folglich muß auch jeder Elementarrhythmus auf der guten Zeit schließen. Wir haben demnach so zu rhythmisieren:



Eine solche Notation wird wohl gegen das rhythmische Gefühl so mancher verstoßen. Darum wollen wir eine Bemerkung zum leichteren Verständnis voranschicken, welche Vinzent d'Indy macht, nämlich, daß die erste Taktzeit fast nie eine betonte Zeit ist.[1]) Und wem das im Anfange ganz ungewohnt ist, der möge es deswegen nicht gleich verwerfen, sondern mit Liebe und Verständnis in dieses Geheimnis einzudringen suchen. Es läßt sich nicht mit Worten lehren, man muß trachten, den Pulsschlag dieser Melodien nachzufühlen, man muß diese neue rhythmische Welt in sich praktisch verwirklichen. „Lebendige Kunst läßt sich mit Worten nicht lehren".

Aber noch eine Tatsache zwingt uns derart abzuteilen und das ist der Rhythmus der lateinischen Sprache. Wir Deutsche sind gewohnt, besonders seit Richard Wagner, den Textakzent auch immer mit einer guten Zeit in Verbindung zu bringen. Anders ist es mit der lateinischen Sprache. Der lateinische Sprachakzent ist nicht gleichbedeutend mit schwerer Zeit, im Gegenteil: er ist ein *accentus acutus,* kein *accentus gravis;* er ist geschärft, zugespitzt. So setzt sich ein Elementarrhythmus der lateinischen Sprache (nehmen wir *„Deum",* vorläufig ohne Melodie) aus einem *accentus acutus* (über *„De"* und einem *accentus gravis* (über *„um"*) zusammen,[2]) oder mit einer anderen Terminologie: aus einem Auftakt und einem Schwerpunkt, aus Arsis und Thesis. Dom Mocquereau gebraucht die *termini: élan* für Auftakt und *repos* für Schwerpunkt. Von dieser Bezeichnung sagt Prof. H. Riemann: *„Élan* und *repos* sind noch viel universeller und philosophisch tiefgründiger, da sie zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden

[1]) *„Croyez, comme je le crois moi-même, depuisque j'étudie le rythme expressif des phrases en musique moderne, que le premier temps de chaque mesure n'est presque jamais un temps fort."* Vgl. *Paléographie musicale* VII, p. 32.

[2]) Hier Akzent im weiteren Sinne.



Elemente in dieser Folge: *élan-repos* selbstverständlich machen." [1]) Wie wir im ersten Teile unserer Abhandlung gesehen haben, verlangt ein Auftakt nach einem Ruhepunkt *(repos)* auf der guten Zeit. Im oben angeführten Beispiel fällt also die Arsis des ersten Elementarrhythmus auf *„Cre-"*, die Thesis auf *„-do in"*; im zweiten Elementarrhythmus ist die Arsis auf *„u-"*, die Thesis auf *„num"*; im dritten die Arsis auf *„De"*, die Thesis auf *„-um"*.

Durch diese Abteilung wird der Elementarrhythmus viel geschlossener; ein Auftakt kann für sich allein nicht bestehen; er verlangt notwendig eine gute Zeit; er steht in einer engeren Relation mit der folgenden Note. Der Auftakt ist das bewegende Element des Elementarrhythmus, er ist belebt und belebend; der Schwerpunkt ist der Ruhepunkt, das Ausruhen, und zwar ein provisorischer Ruhepunkt in den zwei ersten Elementarrhythmen, ein definitiver im letzten.

Wenn wir den Elementarrhythmus nochmals in zwei Elemente zerlegen, Auftakt und Schwerpunkt, *élan* und *repos*, so soll das nicht heißen, daß man diese beiden Teile trennen kann; wollte man dies tun, so wäre der Rhythmus unvollständig, er wäre verkümmert. Beide sind eine unzertrennbare Einheit, sind eins.

Diese Eigentümlichkeit der lateinischen Sprache, nun hat Dom Mocquereau mit großem wissenschaftlichen Apparat glänzend bewiesen in der von ihm herausgegebenen *Paléographie musicale* Band VII. Er bringt da den Nachweis, daß man bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in dieser Weise den lateinischen Sprachrhythmus aufgefaßt und erst von der Wende dieses Jahrhunderts an nicht mehr verstanden hat. Von jedem Jahrhundert bringt er musikalische Zeugnisse, welche nur zu deutlich zeigen, daß man damals anders gedacht hat als heute. Und so steigt er empor bis in das 4. Jahrhundert nach Christus. Was liegt aber näher als zu behaupten, daß diese Leute den Rhythmus, der in der lateinischen Sprache liegt, besser erkannt und tiefer erfaßt haben, als wir im 20. Jahrhundert.[2])

Davon kann sich jedermann leicht selbst überzeugen, wenn er die Werke unserer kirchenmusikalischen Klassiker durchsieht. So kann man z. B. im *Kyrie* von Palestrinas Messe *„Papae Marcelli"* an 34 Stellen finden, daß der Textakzent auf eine leichte Zeit fällt. Nur ist Palestrina schon nicht mehr so konsequent wie z. B. die vorpalestrinensische Schule eines Josquin de Près (1450—1521).

Diese Entdeckung betreffs des lateinischen Textakzentes ist das Resultat langjähriger wissenschaftlicher, wie praktischer Studien der Solesmenser Schule. Staunen und Bewunderung erfaßt einen, schaut man in ihre Studierstube.[3]) Jeden Kodex von ganz Europa, welcher nur irgend eine Bedeutung in der Choralfrage hat, haben sie Seite für Seite photographiert, zum Teil auch selbst abgeschrieben und von jeder Choralmelodie des Graduale haben sie eine Zusammenstellung von zwanzig bis dreißig und oft noch mehr Lesearten gemacht. Die Frucht dieser ungeheuern, mit peinlichster Sorgfalt ausgeführten Arbeiten hat Dom Mocquereau praktisch verwertet in seiner rhythmisierten Ausgabe des *Graduale* und *Antiphonarium Romanum* und er kann mit berechtigtem Stolz sagen: auch nicht das kleinste Strichlein ist willkürlich, ein jedes ist in den Kodizes zu finden (cf. die Romanuszeichen) oder doch auf den rhythmischen Prinzipien gegründet.

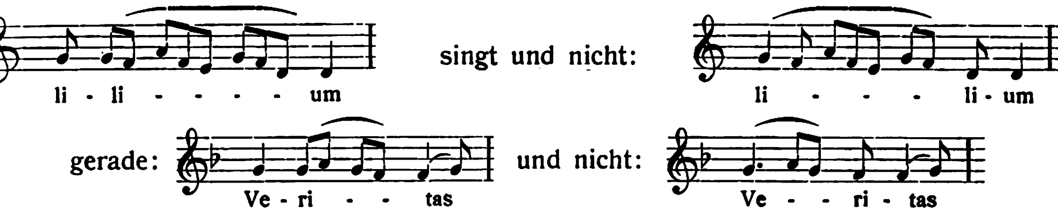
Aus dem Gesagten ist klar, welch eminente Bedeutung in der Musik dem Rhythmus zukommt und wie wichtig es ist, in diese geheimnisvolle Welt einzudringen. Im großen und ganzen ist uns die Rhythmik immer noch ein unerforschtes Geheimnis; Prof. Wagner-

[1]) Vgl. Die Musik, Jahrgang 1903/04, Heft 15, p. 159. Ein Kapitel vom Rhythmus.

[2]) Es berührt merkwürdig, wenn neuere kirchenmusikalische Schriftsteller über diese tiefgründigen Studien, wie sie im VII. Band der *Paléographie musicale* niedergelegt sind, einfach zur Tagesordnung übergehen und mit Phrasen zu ersetzen suchen, was an Quellenkenntnis mangelt. Oder sollten sie dieses in der Kirchenmusik einzig dastehende Monumentalwerk gar nicht kennen?

[3]) Bekanntlich sind die Solesmenser Benediktiner vor 12 Jahren aus Frankreich vertrieben worden, haben sich dann in Appuldurcombe im Süden der Insel Wight niedergelassen und jetzt im Norden der Insel neben den Ruinen der alten Zisterzienserabtei *(Quarr Abbey)* sich ein großes Kloster gebaut.

Freiburg behauptet, daß wir erst am Anfang der Rhythmenforschung stehen. Die moderne Musik hat die Melodie nach ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit und Farbenpracht hin ausgekostet und ausprobiert, auf dem Gebiete der Rhythmik hat sie noch wenig geleistet. Und doch läge hier ein weites, reiches Gebiet neuer Ausdrucksmittel. Für das Verständnis und einen formvollendeten Vortrag unserer kirchenmusikalischen Klassiker ist es von größter Wichtigkeit, in die alte Auffassung vom lateinischen Sprachakzent eingeweiht zu sein. Dann wird man nicht, wenn der Wortakzent auf eine leichte Zeit, auf die Arsis zu stehen kommt, in ein *„péccatá mundí“*, in ein *„dextéram“* *„Deí Patris“*, *„in éxcelsis“* und ähnliche Stilblüten verfallen. Der Choralsänger endlich kann überhaupt nicht leben noch singen ohne eingehende Kenntnis des Rhythmus, der Seele der Melodie. Darum behandelt auch Dom Mocquereau in seiner Lehre vom Choral anfangs vor allem andern nur den Rhythmus, weil er in ihm die Grundlage für das Verständnis des Chorals sieht, ja, er geht so weit, daß er sein Werk kurzweg *„Le Nombre*[1]) *Musical Grégorien“* benennt. Wer den Rhythmus nicht erfaßt hat, der wird nie verstehen, warum der Choralist gerade:



Da es aber dem einzelnen Dirigenten und Sänger nicht gut möglich ist, sich in diese Theorien zu vertiefen, so wäre es äußerst wünschenswert, wenn das von Dom Mocquereau rhythmisierte *Graduale Romanum* und ebenso das *Antiphonarium,* beziehungsweise *Vesperale* in aller Hände wäre, was sich leicht bewerkstelligen ließe, wenn unsere deutschen Verleger dasselbe abdrucken würden. Es wäre eine große Wohltat und zugleich ein großes Verdienst für unsere heilige Sache.

[1]) *Le nombre = numerus = rhythmus. „Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus.“* Hucbald.

Offertorium

Wie soll ich, Gott, dir dienen, nun ich dich erkannt?
Und welches sind die Werke, die zu deinen Ehren
Ich wirken könnte, Herr, — mit Menschenhand
Und aus verzagtem Herzen? — Herr, wer wird mich lehren
Geschickt zu sein zu reinem Gottesdienst?

Ich wollte dir wohl Opfer geben, Gott, mein Heil;
Doch du bist Geist, und dieser Erde Köstlichkeiten
Sind deinem ew'gen Glanze gar geringes Teil.
Nur eines gilt, — doch ach! — befleckt mit Dunkelheiten
Hab' ich das Kleinod, — Herr, es taugt zum Opfer nicht.

O du, der Weisheit Quell, der Liebe Abgrund du, —
Ein makelloses Opfer hast du dir erkoren,
Ganz wohlgefällig, würdig, heilig so wie du,
Aus deiner Gottheit täglich neu geboren
Und hast dir einen ew'gen Priester auserwählt.

Ich aber stehe als in deiner Gnade Zeit.
Und wie der ird'sche Priester die geweihten Hände
Still betend ob der zarten Morgengabe hält,
Betend, dass den Gestalten Gott das Wesen sende,
Weiss ich, dass auf dem Lamme meine Sünde liegt.

Lamm Gottes, das du trägst die schwere Last der Schuld —,
Gehst du den Weg, vor dem mein Herz erbebt, aufs neue?
Gehst ihn um mich in Demut und Geduld
Wie einst nach Golgatha? — so nimm die Tränen meiner Reue,
Nimm sie als Tau und Tropfen auf den Weg.

Und was ich ungesühnt nicht Gottes Majestät
Zum Opfer dargebracht — des Herzens freie Triebe —,
Sie strömen — nun geheimnisvoll das Kreuz im Mittel steht —
Auf den Altar. Lamm Gottes, lass mein Herz im Drang der Liebe
Wie deins sich zu verbluten willig sein.

Ilse v. Stach

Entwicklung und Anwendung der elektrischen Orgeltraktur

Von Paul Walcker, Regierungsbaumeister, Frankfurt a. O.

Auf den ersten Blick wird es wundernehmen, daß ich als Vertreter der allgemeinen Technik über die Traktur von Orgeln schreibe. Es muß nämlich ausdrücklich betont werden, daß nicht ich der Erbauer der Riesenorgel von Breslau bin (vgl. die Anmerkung zu meinem Aufsatz in *Musica sacra* 1913, Nr. 11 S. 251 ff.), sondern mein Vater, Paul Walcker, Inhaber der Firma W. Sauer, Frankfurt a. O., der zurzeit älteste unter den noch lebenden Söhnen Eberhard Friedrich Walckers aus Ludwigsburg (Württemberg). Mein Verdienst beschränkt sich lediglich auf die Erfindung der bei der Breslauer Orgel zum erstenmal angewandten reinelektrischen, direkt wirkenden, funkenfreien Orgeltraktur D. R. P. Nr. 260579. Betrachtet man das Problem der Orgeltraktur genauer, so wird man finden, daß es eine rein physikalische Aufgabe ist, zu deren Lösung man nicht unbedingt zünftiger Orgelbauer zu sein braucht. Zu einer befriedigenden Lösung der Aufgabe gehört ein vollständiges Vertiefen, es sind eingehende Versuche und theoretische Untersuchungen nötig, außerdem viel Zeit und Beharrlichkeit. Der Orgelbauer von heute aber hat vollauf mit der Fertigstellung seiner Aufträge zu tun, will er einigermaßen bei den schlechten Preisen bestehen, er hat nicht die Zeit sich mit neuen Theorien und wissenschaftlichen Untersuchungen zu beschäftigen. Namentlich die Lösung der elektrischen Traktur kann nur auf wissenschaftlicher Grundlage erfolgen, soll sie sich in der Folge dauernd bewähren.

Die großen Vorzüge der elektrischen Traktur wurden schon lange erkannt, es sind dies die Präzision, die Möglichkeit beliebiger Entfernung des Spieltisches und einzelner Teile der Orgel untereinander und die Bewältigung der kompliziertesten und größten Orgeldispositionen. Wenn aber trotzdem die elektrische Traktur sich nicht allgemein einführen wollte, so lag das an der falschen Ausführung der Aufgabe, bald gab es Reparaturen, während des Spiels stellten sich Mängel ein, und der Organist fühlte sich unsicher und wurde mißmutig. Um zu einem soliden System zu gelangen, durften keine Versuche und Kosten gescheut werden. Das Beste, was die Elektrobranche bisher hervorgebracht hatte, war für eine so empfindliche Sache, wie die elektrische Orgeltraktur es ist, gerade gut genug. Erst mußten die Quellen, welche Mängel hervorrufen können, entdeckt und endgültig verstopft werden, dann konnte man sehen, die Traktur auch zu verbilligen und in dieser Beziehung marktfähig zu machen.

Die Hauptfehlerquellen waren bisher das Klebenbleiben der Kontakte und der Magnetanker und die Abnutzung der Kontakte durch den entstehenden elektrischen Funken bei Öffnung der Stromkreise und durch die mechanische Abnutzung. Die richtige Ausbildung von Kontakt und Magnet ist die Seele des Ganzen. Man kann hier grundsätzlich zwei Wege verfolgen, einen indirekten und einen direkten. Meist wurde der Orgelbauer zum indirekten elektropneumatischen Weg getrieben, er war das von seiner Pneumatik her gewöhnt durch kleine Funktionen unter Ausnützung der Druckkraft des Gebläses mittelst Zwischenschaltung von Relais große Wirkungen zu erzielen. Die Arbeit, die ein direktes elektrisches Öffnungsventil leisten muß, um die Pfeifenventile zur Bewegung zu bringen, erschien ihm zu groß. Der Versuch, ein solch direktes Ventil zu konstruieren, ergab eine zu große elektrische Kraft, und ein solcher Magnet erzeugte an den Kontakten zumeist ein großes Feuerwerk, was den Orgelbauer abhielt diesen direkten Weg zu verfolgen. Nun versuchte er die nötige elektrische Kraft und damit die Stärke des Funkens auf ein Minimum zu bringen. Mit sehr schwachen Elektromagneten öffnete man ganz kleine Ventillöcher, diese Tätigkeit wurde durch pneumatische Zwischenstationen verstärkt, oft zwei bis drei Stationen, bis endlich das Öffnungsventil unter der Pfeife geöffnet wurde, durch diese Stationen verlor das elektrische System viel von seiner präzisen Funktion. Der durch die Selbstinduktion in den Magnetspulen hervorgerufene Stromöffnungsfunke war zwar geringer, aber er war vorhanden und selbst Silberkontakte konnten auf die

Dauer den oxydierenden Wirkungen dieses Funkens nicht widerstehen. Platin zu verwenden, ist zu teuer. Es blieb nichts anderes übrig, als die Stromspannung immer mehr zu verringern und relativ ein günstigeres Ergebnis zu erhalten. Aber auch hier gab es eine Grenze, da bei zu geringer Spannung die Kontakte zu empfindlich wurden gegen Staub und Schmutz. Das gefürchtete Kleben der Magnete wurde verhindert durch Beledern der Magnetanker, so daß zwischen Anker und Magnet eine magnetische Isolierschicht gelegt war, welche genügte, die Wirkung des remanenten Magnetismus in dem Magnet, d. h. des stets im Eisen zurückbleibenden Restes von magnetischer Anzugskraft unschädlich zu machen. Um nun die Abnutzung der Kontakte durch Oxydation zu verhindern, kam man zur Verwendung von Schleifkontakten und Streichkontakten. Die Schleifkontakte geben einen schlechten Anschlag und bringen quietschende Geräusche hervor, während die Streichkontakte, gebildet durch einen Stab, der an einer Drahtfeder entlang streicht, auf die Dauer mechanisch durchgerieben werden. Am idealsten ist ein Spitzkontakt, wie ihn auch die Telephonbranche schon längst ausschließlich anwendet, wobei eine Spitze aus hartem Edelmetall eine Platte berührt, dieser Kontakt vermeidet die oben angeführten Mängel. Es ist hier darauf zu achten, daß die Spitze etwas auf der Platte schleift, um jede kleine Verunreinigung mechanisch durch Reibung zu entfernen. Konnte man aber hierbei nicht wie bei den Telephonumschaltern Platin als Kontaktmetall verwenden wegen des hohen Preises, dann mußte man auf jeden Fall den Öffnungsfunken beseitigen. Hatte man dies eingesehen, dann mußte man notgedrungen auf den zweiten Weg gestoßen werden, das Problem der Magnete und Kontakte zu lösen. Man geht dem Feind hierbei direkt entgegen, man verringert nicht den Funken durch Verkleinerung der Leistung des elektrischen Stromes, sondern man sucht ihn vor allen Dingen gänzlich zu beseitigen.

Meist wird in den verwandten elektrotechnischen Branchen hierzu ein Kondensator angewandt, der aber viel zu teuer wird, er kostet zirka 1 ℳ 80 ₰! Durch viele Versuche ist es gelungen, geeignete billige Funkenlöscher zu konstruieren, welche auf folgendem Prinzip beruhen. Beim Stromschluß wird in der Spule der Magneten ein hochgespannter Strom erzeugt, man kann ihn gleichsam als Trägheitswiderstand ansehen, als Gegenkraft, welche das Aufhören des Stromflusses verhindern soll. Dieser momentan entstandene Strom sucht sich nun auszugleichen, und dieser Ausgleich findet an den Kontaktpolen so heftig statt, daß selbst die Luft als Leiter benutzt wird, indem sie wegen ihres hohen Widerstandes wie beim Blitz stark erhitzt und glühend wird. Nun braucht man dem Induktionsstrom nur einen bequemeren Weg zu geben, und dieser bequemere Weg führt über den Funkenlöscher. Der Funkenlöscher bildet also gleichsam eine Brücke, über die der Induktionsstrom seinen Weg nimmt, indem er das unbequeme Durchschlagen der Luft vermeidet. Über den Funkenlöscher geht aber nun stets ein ganz kleiner permanenter Strom, also sind die Magnete stets mit elektrischem Strom versehen, es würden also die Anker kleben bleiben und alles zusammen heulen. Dem mußte abgeholfen werden, indem man statt dünnem Leder oder Papier 2,5 mm starken belederten Filz zwischen Magnet und Anker legte. Nun aber war der Magnet viel zu schwach, auf eine Entfernung von 2,5 mm war die Anziehungskraft gleich null.

Man kann ungefähr damit rechnen, daß die Größe der Anziehung direkt proportional ist dem Quadrat der Stromspannung oder Stromstärke und indirekt dem Kubus der Entfernung des Ankers vom Magneten. Nennt man also die eine Spannung V_1 und die eine Entfernung l_1; und eine andere Spannung V_2 mit der andern Entfernung l_2; dann verhalten sich die Anzugskräfte K_1 und K_2:

$$K_1 : K_2 = \frac{V_1^2}{l_1^3} : \frac{V_2^2}{l_2^3}$$

Wenn man also von vornherein einen Abstand von 2,5 mm als mindeste Grenze der Annäherung des Ankers nur an Magneten zulassen wollte, dann müßte man einen bedeutend stärkeren Magneten verwenden.

Allgemein als wirtschaftlichste Magnetkonstruktion war in der Technik der Topfmagnet bekannt. Nichts lag näher, diesen auch hier in geeigneter Form zu verwenden.

Durch langwierige und kostspielige Versuche wurde der wirtschaftlichste Magnet gefunden. Derselbe war so stark, daß er sämtliche pneumatische Zwischenstationen zur Kraftvergrößerung unnötig machte, dabei gebraucht er doch nicht mehr Strom als die seither meist verwandten Magnete indirekter Systeme. Der Magnet gebraucht zum Öffnen der Pfeifenventile nur eine elektrische Leistung von 0,45 Watt. 1000 Watt eine Stunde lang kostet 14 ₰! Nachdem nun die Betätigung der Pfeifenventile rein elektrisch erfolgt war, mußte man auch versuchen, die Koppeln und Kombinationen rein elektrisch und direkt zu betreiben. Hierzu gehören schon etwas größere Kräfte, mußten doch bis zu 61 Kontakte auf einmal geschlossen und geöffnet werden. Wenn ein Kontaktfederchen noch so leicht drückt, so stellt die Summe von 61 Federn eine respektable Druckkraft dar. Meist wurde daher ein ziemlich großer Balg zum Öffnen und Schließen der Kontakte verwendet, das Füllen des Balgs mit Luft erforderte aber Zeit, und die Koppeln und Kombinationen funktionierten etwas langsam. Namentlich bei automatischen Umschaltungen machte sich dieser Mangel bemerkbar. Auch die direkte Betätigung der Koppeln ist gelungen durch zweckentsprechende Verwendung des Topfmagneten. Das direkte Koppelrelais hat nur einen Gang von 3 mm, welcher blitzschnell zurückgelegt wird. Die Kräfte, die für die Orgeltraktur verlangt werden, sind verhältnismäßig so gering, daß es wundernehmen muß, daß nicht gleich auf eine direkte elektrische Lösung hingearbeitet wurde. Die größten Kräfte beansprucht die Bewegung der Jalousieschweller, aber auch hier mußte versucht werden, die Arbeit direkt durch den elektrischen Strom zu leisten. Es ist dies auch gelungen, und zwar so, daß der Schweller sich gleichmäßig, nicht ruckweise, öffnet und schließt proportional der Bewegung des Fußes am Schwelltritt.

Sollte die elektrische Traktur aber Anspruch auf allgemeine Anwendung machen können, dann müßte auf die Verbilligung der Einzelteile hingearbeitet werden. Wenn dem Orgelbauer für das Register der angemessene Preis von 500 ℳ gezahlt wird, dann muß bei einfachen Orgeln die elektrische Traktur für obigen Preis herzustellen sein. Derselbe Preis muß auch für eine kunstgerechte, solide, pneumatische Orgel bezahlt werden. Solange dem deutschen Orgelbauer diese Preise nicht bezahlt werden, muß er am Material und an der Ausführung sparen auf Kosten der Güte und Haltbarkeit der Orgeln. Für elektrische Orgeln gilt dieser Grundsatz besonders, denn bei minderwertiger Arbeit und Material erhält man nur gänzlich unbrauchbare elektrische Orgeln.

Der obige Mindestpreis kann aber nur eingehalten werden, wenn die Einzelteile der elektrischen Traktur auf fabrikmäßige Herstellungsmöglichkeit gebracht werden. Dies zu erreichen war nun die nächste Aufgabe. Die Orgeltraktur muß sich zusammensetzen lassen aus in Massen hergestellten Normaltypen, die auf Lager gehalten werden können, und passen für die Traktur von Orgeln jeder Art mit Zustrom- oder Ausstromladen, für Neubauten oder für alte Werke. Diese Normaltypen müssen von den Orgelfabriken allgemein verwandt werden, so daß durch große Massenfabrikation die Einzelapparate trotz peinlich sauberer Ausführung sich im einzelnen verbilligen.

Das erste Werk, bei dem all diese neuen Errungenschaften zum erstenmal verwertet worden sind, ist die Orgel in der Jahrhunderthalle zu Breslau, erbaut durch W. Sauer, Inhaber Paul Walcker.[1]) Das elektrische System ist gesetzlich geschützt durch das D. R. P. Nr. 260579, ebenso sind Patente in Österreich und Ungarn angemeldet. Die Traktur kann als „direkte, rein elektrische, funkenfreie Orgeltraktur" bezeichnet werden.

Es war ein Wagnis, bei der größten Orgel der Welt in der Jahrhunderthalle zu Breslau ein sonst noch nie erprobtes System anzuwenden. Da aber diese Traktur auf gründlichen Versuchen und auf wissenschaftlicher Basis aufgebaut war, konnte man auf einen guten Erfolg hoffen. Auch der Bauherr der Orgel, der Magistrat von Breslau, trug

[1]) Die über die Riesenorgel von Breslau erschienene Broschüre zerfällt in Teil I über den Werdegang der Orgel von Regierungsbaumeister Paul Walcker und Teil II über die Akustik der Halle vom Erbauer Baurat Berg und über Musikalisches Gutachten und Beschreibung der Disposition von Oberorganist Otto Burkert, Breslau. Teil I 40 ₰, Teil II 40 ₰ und Gesamtbroschüre 70 ₰ franko gegen Einsendung von P. Walcker, Frankfurt a. Oder, Park 13, zu beziehen. Die Gesamtbroschüre ist im Buchhandel erschienen im Verlag „Hainauer, Breslau".

keine Bedenken, dieses neue System zuzulassen, nachdem eine Sachverständigenkommission sich von der Güte überzeugt hatte. Jeder der Organisten, denen es bisher vergönnt war, auf dem Riesenwerk zu spielen, war überrascht über die angenehme Spielart, die Lautlosigkeit der Funktionen und die fabelhafte Präzision der Tasten und Koppeln. Es ist zu hoffen, daß wir bald den elektrischen Orgeln nicht mehr so skeptisch entgegenstehen und daß, wo irgend die Mittel es erlauben, eine Orgel mit der in der Wirkung unübertroffenen direkten rein elektrischen Orgeltraktur versehen werde. Die allgemeine Anwendung dieses Systems wird für Organist und Orgelbauer von Nutzen sein, was der Erfolg und die Zeit beweisen soll.

Die Versuche und Verbesserungen betreffend die Einzelheiten der Traktur sind noch nicht abgeschlossen. Es werden alle Ergebnisse in einer größeren akademischen Arbeit niedergelegt werden, welche dann später als eine Art Handbuch für Orgelbauer und Musiktechnik-Studierende bestimmt sein soll.

Das Kyriale in Reformnotation von J. Rodenkirchen

Der Herausgeber dieses Kyriale sucht den Organisten, Chorregenten und Sängern das Notenlesen dadurch zu erleichtern, daß er zur Darstellung der großen Sekund und Terz große und für die kleine Sekund und Terz kleine Choralnoten verwendet. Mit diesem Versuch ist aber wenig erreicht und viel geschadet. Der Schaden ist ein rhythmischer, weil die kleine Note den Eindruck eines kürzeren Tones macht und weil die voneinander getrennten Noten einer Gruppe eher zum Staccato als zum Legato verleiten. Was aber die Verhältnisse der großen und kleinen Intervalle betrifft, so sind die beiden Choralschlüssel und die *b*-Vertiefungen jedenfalls bessere Wegweiser als dicke und dünne Noten; sie sind die einfachsten und klarsten Zeichen für die Lage des Halbtones. Um dem Sänger jeden Zweifel zu beheben, könnten ja beide Schlüssel angebracht werden,[1] der eine auf der Linie und der andere im Spatium, und bei einem größeren Tonumfange könnte einer der beiden Schlüssel oben, bezw. unten wiederholt werden. Die Schlüsselvorzeichnung der Vatikana ist so leicht verständlich, daß erfahrungsgemäß sogar Schulkinder in Dorfgemeinden lieber zur Choralausgabe als zu einer modernen Notation greifen. Man wendet zwar ein, daß Kinder, die noch nicht nach der letzteren sangen, sich leichter in der Choralnotation zurechtfinden als erwachsene Chorsänger. Aber auch diesen letzteren dürften die beiden Choralschlüssel ebensowenig Schwierigkeiten bereiten wie z. B. dem Schreiber dieser Zeilen und dessen Studienkollegen, welche von der Volksschule an bis zur Universität im Kirchenchore nach der modernen Notation gesungen hatten und trotzdem gleich darauf im Konvikt der Priesteramtskanditaten zu Freiburg sich schnell an die ihnen seither unbekannte Choralschrift gewöhnten. Auffallend ist, daß man erst seit Einführung des traditionellen Gesanges Schwierigkeiten in der Choralnotation entdeckt, nachdem sie doch während der Herrschaft der Medicaea ganz unangefochten blieb.

Sicherlich ließ sich Herr Rodenkirchen bei seinem Reformversuch nur von der Absicht leiten, der Vatikanischen Choralausgabe die Wege in die Praxis zu ebnen. Aber es weht im allgemeinen von verschiedener Seite ein Wind gegen die Vatikana; denn Hand in Hand mit der Notenreform gehen heutzutage auch andere Reformationen auf dem Gebiete der Kirchenmusik: die chromatische Begleitung der naturwüchsigen Choral-Diatonik, die mensurale Umbildung des oratorischen Choralrhythmus, die Verkürzungsversuche der gregorianischen Melismatik, obgleich die mehrstimmige Kirchenmusik mit oder ohne Vokalisen wenigstens ebensoviel Zeit in Anspruch nimmt; die Komposition einstimmiger Messen in Dur und Moll, um an der Vatikana vorbeizukommen, obgleich auch diese ihre Dur- und Moll-Tonarten hat; die weltlichen Zwischenspiele sogar in den heiligen Augenblicken des Kanon, wie wenn das Gotteshaus ein Konzertsaal wäre; die gegenseitige Überbietung an Orgelgrößen, wobei eine Kirche der anderen den Rekord abgewinnen will. Alle diese Ausschreitungen sind bedenkliche Zeichen fortschreitender Verweltlichung einer Tonkunst, welche nicht dem Ohrenkitzel, sondern der Verinnerlichung, nicht zur Ehre der Künstler, sondern zur Ehre Gottes dienen soll. Es war eine gnädige Fügung der göttlichen Vorsehung, daß der gotterleuchtete Greis auf dem Stuhle Petri neben so manch anderen zeitgemäßen Reformen auch die liturgisch-musikalische in die Bahn leitete. Aufgabe und Brauch der katholischen Musikzeitschriften ist es, hiebei dem Heiligen Vater mutig zur Seite zu stehen und seine religiös-sozialen Bestrebungen kräftig zu fördern, damit er sie einem glücklichen Ziele zuführen kann.

P. Cölestin Vivell O. S. B.

[1]) Bekanntlich hat schon der überaus praktische Guido von Arezzo († 1050) von beiden Schlüsseln Gebrauch gemacht.

Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

XVI.

Von den modernen Mitteln des musikalischen Ausdruckes ist nach dem Gesange lie **Instrumentalbegleitung** das wichtigste und bedeutendste. Ihre Stellung in der Kirchen-nusik erheischt eine eigene Erörterung. Anton Friedrich Justus Thibaut schreibt in seinem 1825 in Heidelberg erschienenen Werke „Über Reinheit der Tonkunst“ S. 122: Kein Vernünftiger wird es in Abrede stellen, daß die Instrumente ihren eigenen hohen Vert haben, weil sie nämlich viel mehr mit Leichtigkeit behandelt werden können, als lie menschliche Stimme, einen viel größeren Umfang haben, und insofern dazu beiragen, daß man imstande ist, die musikalische Mannigfaltigkeit ins Unendliche zu vervielfältigen. Allein jedes Ding hat seine Zeit und seinen Ort, und dieser Regel aben sich auch die Tonkünstler zu fügen.... Will man tolle Streiche treiben, und – vie es jetzt oft geschieht — den lieben Gott anpauken und anpfeifen, als ob er der lustigen Gesellschaft nichts zu sagen hätte, so müssen freilich die Gesetze der Kunst schweigen. Allein, wenn von Andacht, Demut und dieser bescheidenen inneren Freude und Herrichkeit die Rede ist, welche allein in den Tempel gehört, so soll man die Herzen sich nur durch menschliche Stimmen ergießen lassen, welche auch noch dazu den Zustand der Seele am wärmsten und lautersten darstellen.“

Diesen Ausspruch fassen wir *cum grano salis* auf und nehmen die Instrumente in den Dienst der Kirchenmusik, um deren Ausdrucksfähigkeit zu steigern, nicht aber um in der Kirche Unterhaltungsmusik zu treiben, in der Weise, daß sie (die Instrumente) starke Affekte zum höchsten Ausdruck bringen und Affekte der Demut und bescheidenen (stillen) inneren Freude entweder ganz den Singstimmen überlassen oder mit sanften Tönen begleiten.

Die Instrumente haben entgegen dem Gebrauche der Synagoge in der christlichen Kirche lange Zeit keine Zulassung zum Gottesdienste gefunden. Es lag das im idealen Zuge des Christentums. Die alten Kirchenväter erblicken im Gebrauch der musikalischen Instrumente im Tempel zu Jerusalem nur eine Konzession, welche Gott dem jüdischen Volke in Rücksicht auf seine Schwäche und Sinnlichkeit gemacht habe, die aber im Christentum nicht mehr statthaft sei. Der heilige Johannes Chrysostomus sagt ausdrücklich in der Erklärung des 150. Psalmes, in welchem der königliche Sänger auffordert, den Herrn mit Posaunenschall, mit Harfe und Zither, mit Pauken und Zimbeln zu loben: „Jene Instrumente wurden den Juden gelassen, teils wegen ihrer Schwachheit, teils um sie in der Liebe und Eintracht zu erhalten und ihre Herzen dahin zu lenken, daß sie gern tun möchten, was ihnen nützlich wäre, teils aber, um sie durch solche Ergötzung zu höherem Streben zu rufen.“ Und Eusebius sagt in seinem Kommentar zur selben Psalmstelle: „Ehemals, als die Völker der Beschneidung Gott durch Symbole und Vorbilder ehrten, war es nicht unzweckmäßig, Gott unter Begleitung von Harfen und Zithern Hymnen zu singen. Wir aber sollen mit lebendiger Harfe und belebter Zither in geistigen Gesängen Gott Hymnen singen.“

Als die Polyphonie im 17. Jahrhundert immer mehr niederging, führte der Hof von Florenz und nach ihm manch anderer Chor in Italien musikalische Instrumente in die Kirche ein, mit welchen der Gesang begleitet und die Orgel in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen unterstützt oder ersetzt wurde.

Aber dabei hatte es nicht sein Bewenden. Die Instrumente machten sich bald selbständig, eigene Effekte auf ihrem Gebiete erstrebend, wie heranwachsende Jungen, die dem Joche des Gehorsams sich entziehen; sie stellten sich neben die Singstimmen und führten ihre besonderen Figuren und Läufe durch, wie im weltlichen Drama, das damals emporblühte, ja sie traten als „Solisten“ auf, um ihren Glanz und ihre Technik zu zeigen. Das war schon Konzert- oder Theatermusik, nicht mehr Kirchenmusik, und

diese Art von Musik in der Kirche entwickelte sich immer mehr, bis sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in allen Ländern eingeführt war.

Gegen die „theatralische Kirchenmusik" und namentlich die Ausschreitung des Orchesters in der Kirche wurden dem Papste Benedikt XIV. schwere Anklagen vorgetragen, auf welche er im Jahre 1749 in einem Rundschreiben an die Bischöfe des Kirchenstaates antwortete. Es ist das erste offizielle Aktenstück, welches von den musikalischen Instrumenten im Gebrauche der Kirchen spricht und sogar deren Anwendung innerhalb bestimmter Grenzen gestattet. Er sagt: „Wir haben es uns angelegen sein lassen, über diese Sache den Rat weiser Männer und ausgezeichneter Meister der Tonkunst einzuholen. Übereinstimmend mit ihren Ansichten wirst du handeln, ehrwürdiger Bruder, wenn du, falls in den Kirchen deines Sprengels der Gebrauch der musikalischen Instrumente eingeführt ist, außer der Orgel keine andern Instrumente gestattest, als den Kontrabaß, das Violoncell, den Fagott, die Viole und die Violine. Diese Instrumente können dienlich sein, die Stimme der Sänger zu halten und zu verstärken. Verbieten aber mußt du Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, größere und kleinere Flöten, Klaviere, Mandolinen und andere derartige Instrumente, welche der Musik einen theatralischen Charakter verleihen."

Auf dieses Rundschreiben wiesen die Bischöfe nicht nur Italiens, sondern auch Deutschlands und Belgiens wiederholt hin; noch im Jahre 1842 erließ der Kardinal-Erzbischof von Mecheln eine Verordnung, welcher bald alle übrigen Bischöfe Belgiens sich anschlossen. In derselben wurde festgestellt, daß der gregorianische Choralgesang in allen Kirchen die Regel, die Figuralmusik aber die Ausnahme sein sollte. In Beziehung auf den Stil der Figuralmusik und auf den Gebrauch der musikalischen Instrumente wurde die Verordnung Benedikts XIV. zur genauesten Nachachtung eingeschärft. In demselben Jahre 1842 gab der Kardinalvikar Patrizi im Namen Seiner Heiligkeit Gregors XVI. eine zunächst für Rom bestimmte Anordnung, daß Instrumentalbegleitung in der Kirchenmusik nur bei besonderen Veranlassungen gestattet sei und für jeden einzelnen derartigen Fall zuvor eine besondere Erlaubnis beim Generalvikariate eingeholt werden müsse. Im Jahre 1856, am 18. November, wurde unter Papst Pius IX. von Kardinal Patrizi dieselbe Verordnung aufs neue eingeschärft und unter anderm gesagt: „Wenngleich es in unsern Wünschen liegt, daß in der Kirche kein andrer Gesang gebräuchlich wäre als die reine Vokalmusik *à la* Palestrina, oder mit alleiniger Begleitung der Orgel, so soll doch aus verschiedenen, von uns wohl erwogenen Gründen die Instrumentalmusik gestattet sein; nur muß für jeden einzelnen Fall unsere schriftliche Erlaubnis erbeten werden." Ein ähnlicher Erlaß unter dem Namen *Regolamento della Musica sacra* erging unter Leo XIII. zunächst an die Bischöfe Italiens.

Pius X. hat endgültig im Jahre 1903 alle auf die *Musica sacra* bezüglichen Vorschriften in seinem berühmten Handschreiben *Motu proprio* zusammengefaßt und diese Zusammenfassung als Rechtsbuch der Kirchenmusik mit Gesetzeskraft erklärt. In diesem Handschreiben ist in Nr. VI über die Instrumentalmusik folgendes bestimmt: „Obwohl die reine Vokalmusik so recht eigentlich die Musik der Kirche ist, so sind doch auch Kompositionen mit Begleitung der Orgel erlaubt. In einigen besonderen Fällen, in den notwendigen Grenzen und mit den passenden Rücksichten können auch andere Instrumente zugelassen werden, doch niemals ohne besondere Erlaubnis des Ordinarius, laut der Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum.*" In diesem *Caeremoniale* ist nämlich *lib. II, cap. 8, n. 70* angeordnet: *Nec alia instrumenta musicalia addantur, nisi de consensu Episcopi.* Das Handschreiben Pius' X. fährt fort: „Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie die kleine und die große Trommel, die Becken, Glockenspiele und ähnliches. Strengstens verboten ist das Spiel sogenannter Musikkorps in der Kirche; nur bei besonderem Anlasse und mit Zustimmung des Ordinarius wird eine beschränkte, vernünftige, dem Raume angemessene Wahl von Blasinstrumenten gestattet sein, vorausgesetzt, daß die auszuführende Komposition und Begleitung in ernstem Stil, entsprechend und in allem ähnlich dem eigentlichen Orgelstil geschrieben ist."

Übereinstimmend mit den Vorschriften der Kirche und speziell mit dem „Rechtsbuche der Kirchenmusik" hat der Deutsche Cäcilienverein in seinen Statuten Art. II,

Nr. 5 die Pflege der die kirchlichen Gesangswerke begleitenden Instrumentalmusik dort, wo letztere in Gebrauch ist, übernommen.

Deutlich spricht sowohl Benedikt XIV. als auch Pius X. den Zweck der Instrumente aus. Ersterer sagt: „Außerdem, was wir hier über die Anwendung der musikalischen Instrumente, welche in der Kirchenmusik zugelassen werden können, gesagt haben, wollen wir keine weitere Mahnung mehr beifügen, als daß jene Instrumente nur zu dem Zwecke gebraucht werden sollen, um den Worten des Gesanges einen größeren Nachdruck zu verleihen, damit der Sinn derselben den Gemütern der Zuhörer desto fester eingeprägt werde." Nur zur Verstärkung der Singstimmen sollen die Instrumente dienen; sie sollen also denselben untergeordnet sein, nur begleitend mit den Singstimmen gehen, nicht aber selbständig neben denselben in eigenen Bahnen, d. h. eigenen (Solo-)Partien und eigenen hervorstechenden Formen, einherschreiten, wodurch das Orchester gleichsam in einen Wettstreit mit den Singstimmen tritt, dieselben überstrahlt und verdunkelt, weshalb man diese Weise passend den konzertierenden Stil nennt. Diesen verurteilt der Papst mit den Worten: „Wenn aber die Instrumente immerfort erklingen und sie demnach die Stimmen der Sänger und das Verständnis der Worte erdrücken und begraben, so ist das ein verkehrter und unzweckmäßiger Gebrauch der Instrumente, er ist verwerflich und verboten."

Damit ist jedoch der kontrapunktische Stil, in welchem die begleitenden Instrumente ihren eigenen Gang, d. h. eine selbständige Melodie, haben — Beispiele von hervorragender Schönheit sind hiefür die Messen des Karl Greith —, nicht verpönt; ebensowenig ist eine fortlaufende Begleitung verboten. Untersagt ist nur das konzertmäßige Alleinauftreten einzelner Instrumente oder mehrerer oder aller zusammen ohne Text; untersagt ist auch das zu rauschende und überwältigende Spiel der Streicher und Bläser, womit sie „die Stimmen der Sänger und das Verständnis der Worte erdrücken und begraben," so daß die gesungenen Worte nur ein Untergrund oder eine schattenhafte Verzierung für das Orchesterspiel sind, statt daß umgekehrt das Orchester den gesungenen Text beleuchtend und bekräftigend umspielt.

Das nämliche sagt Pius X.: „Da der Gesang immer vorherrschen muß, so sollen die Orgel oder die Instrumente denselben einfach stützen und niemals ihn unterdrücken."

Aus den Erlässen der genannten zwei Päpste über die Instrumentalmusik und die Kirchenmusik überhaupt geht hervor, daß als erstes, ja als privilegiertes Instrument von der Kirche die Orgel angesehen und erklärt wird. Sie diente von alters her zur Angabe des Tones und zur Einführung des Gesanges durch Vorspiele. Nach und nach wurden auch Zwischen- und Nachspiele eingeführt. Die Präludien und Postludien der Orgel wurden zur Zeit Benedikts XIV. mit Instrumenten begleitet. Der Papst nennt sie Symphonien und sagt, dieser Gebrauch könne geduldet werden, wo er schon angenommen ist, nur müßten diese Symphonien ernst sein und nicht lang, damit die Anwesenden nicht Überdruß und Mißmut empfinden.

Nach dem *Caeremoniale Episcoporum* soll die Orgel gespielt werden beim Einzug des Bischofes in die Kirche und bei der Messe. „Bei der Wandlung wird sie in ernsteren und sanfteren Tönen gespielt, mit voller Melodie und Würde zugleich" *(lib. I, cap. 28):* *graviori et dulciori sono pulsatur:* aus dem gleichen Grunde (Erscheinen des Allerheiligsten) soll die Orgel bei Aussetzung des Hochwürdigsten Gutes die sanfteren Register mit stillandächtiger Melodie erklingen lassen. Dadurch zeigt sie, daß sie mit der gläubigen Gemeinde vor der Majestät Gottes in den Staub sinkt; ja sie leitet dieselbe dazu an, wenn sie beim Erscheinen des Sanktissimums, statt in rauschendem Paradespiel fortzufluten oder auch — je nach dem Organisten — fortzuwüten, sofort zur demütigen Anbetung im Staube des eigenen Nichts übergeht. Das ist Ausdruck von Affekten und Symbolik zugleich. Und die Musik soll Affekte erwecken, die Kirchenmusik soll die liturgischen Affekte erwecken, die Orgel aber ist nach dem Gesange eben dazu bestimmt, die Affekte der Tagesmesse mit ihrem volltönenden Munde auszusprechen. Darum hat der Organist die Pflicht, die Tagesmesse zu studieren und zu meditieren, um die Affekte samt dem Festgedanken richtig zu treffen und darzustellen, in der Weise, wie oben ausgeführt wurde. Es genügt nicht, irgend eine Vorlage abzuspielen, sondern auch diese ist sorgfältig auszuwählen nach dem Stimmungsgehalt der Tagesliturgie; oder der Organist bereite eine eigene Komposition vor.

Die Orgel ist das Instrument der Kirche, ernst, kräftig, majestätisch, und doch lieblich in allen Ausdrucksweisen der menschlichen Stimme und der (Streich- und Blas-) Instrumente erklingend; sie ist deswegen die Königin der Instrumente.

Das Spiel der Instrumente aber, die sogenannte Instrumentalmusik, hat nur beschränkte Aufnahme in der Kirche gefunden, wohl zunächst deswegen, weil die Instrumente zuviel Lärm und weltliche Art in die Kirche trugen und weil sie noch keine kirchliche Stilisierung erhalten haben. Das ist so ziemlich bis heute noch der Fall; wenige Ausnahmen abgerechnet ist die Instrumentation unserer Kirchenmusiker entweder profan, konzertmäßig oder nichtssagend, ja trivial. Deswegen spricht sogar ein Richard Wagner von „der trivialen Geigerei in den Kirchenstücken". Hören wir die ganze Stelle aus „Gesammelte Schriften und Dichtungen" II, 337: „Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben; und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzige, notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden; dies ist die Orgel, welche auf das sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonalen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt und nicht durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag." Ja, die „Geigerei" ist oft sehr minder oder unwürdig, sowohl in der Form (der Figuren), als auch in der Ausführung: sie ist ein Gesäge. Ein solches bleibt freilich am besten von der Kirche weg; und es ist kein Wunder, daß dagegen von jeher viele Klagen laut wurden, wie wir oben gehört haben. Aber die kirchlichen Tondichter mögen für die Begleitung der Instrumente eine kirchliche Schreibweise schaffen, ruhig, andächtig und in einem bestimmten musikalischen Gepräge, d. h. in Melodien (beim polyphonen Stil) oder Motiven (beim homophonen Stil der Komposition), welche dem Gesangsteil entnommen sind: diesen beleuchten, umschreiben, verstärken sie *a simili* oder *ab opposito* (durch Ähnlichkeit oder Gegensatz). Dadurch kann zugleich der Ausdruck der Affekte und Ideen unterstützt werden.

Diese kirchliche Schreibweise wird das Orchester in eine mehr organische Verbindung mit dem Gesang und dadurch mit der Liturgie bringen; es trägt ja auch seinen Teil bei zur Verherrlichung und Vertiefung der Liturgie. Bisher hat man es nur als Stütze und Schmuck des Gesanges betrachtet; in vielen Kirchen, namentlich Norddeutschlands, ist es als überflüssig, ja störend, außer Gebrauch, wenn nicht verpönt, und in der Diözese Mailand ist es nach dem ambrosianischen Ritus ganz verboten. Aber, wie schon Papst Benedikt XIV. in seiner angeführten Verordnung sagt, das Orchester soll den Worten des Gesanges einen größeren Nachdruck verleihen, damit der Sinn derselben den Gemütern der Zuhörer desto fester eingeprägt werde. Es soll die Affekte des Textes ausdrücken, die Worte und ihre Bedeutung hervorheben, es soll der Liturgie an Festtagen mehr Glanz zum Lobe Gottes, an Bußtagen mehr Weihe zur Erbauung der Gläubigen geben, kurz es soll das, was der Gesang allein nicht genügend vermag, mit der Fülle seiner Mittel leisten, nämlich lebendige und eindrucksvolle Darstellung der liturgischen Tagesidee und Tagesstimmung. Wenn das Orchester dieser Aufgabe gerecht wird, kann man hoffen, daß es von der Kirche mit der Zeit nicht bloß geduldet und gestattet, sondern sogar willkommen geheißen werde. *Omnis spiritus laudet Dominum!* Schön sagt Bischof Augustin (Egger) von St. Gallen in seinem Hirtenbrief über die Kirchenmusik: „Der katholische Gottesdienst wendet sich an den ganzen Menschen, um ihn mit allen seinen Fähigkeiten zu ergreifen und nach oben zu ziehen. Der Verstand soll sich am Fuße des Altares beugen im lebendigen Glauben, das Herz und der Wille in heiliger Ehrfurcht sich hingeben. Aber auch die Sinne und die Phantasie, die Gefühle und das Gemüt sollen durch sanfte Gewalt in das Gebiet des Himmlischen emporgehoben werden. Zu diesem Zweck sind die schönen Künste in den Dienst der Kirche getreten. Was sie für den Gottesdienst leisten, ist die in die Sinne fallende Umrahmung eines tiefen Geheimnisses, es ist die möglichst kostbare Fassung des Edelsteins des geheimnisvollen Kultus. Keine Kunst aber steht einerseits dem Altar, anderseits dem menschlichen Herzen so nahe, wie die Musik." (Fortsetzung folgt.)



Liszt und die Regensburger „Domspatzen“

Eine historische Skizze von Wilhelm Brehm-Regensburg



Beschaulich still lag Regensburg da, überflutet von der goldenen Mittagssonne. Und ihre gleißenden Wogen wanden sich durch die engen Gassen, brachen sich an den alten Firsten und spritzten hoch empor, bis zu den Kreuzblumen der Domtürme hinauf.

Da droben saßen die Spatzen. Lauter alteingesessene, stadtkundige Spatzen und erzählten sich Neuigkeiten. Sie schienen sehr unruhig zu sein. Und als ein alter, runder Hänfling eiligen Fluges vom Domgarten herüberstrich, verließen sie alle ihren luftigen Hochstand und saßen auf dem Dachgiebel des „alten“ Domes wieder auf, in einer langen, dichten Reihe. Wie sie die Köpfchen drehten und die listigen Äuglein rollten, als könnten sie sich nicht genug sehen!

Durch den Domgarten kamen nämlich ihre Namensvettern daher, die „Domspatzen“. Nicht lärmend und heiter wie sonst. Zwei zu zweien gingen sie und ein jeder hatte dicke Notenblätter unterm Arm.

Voraus schritt Maxl, der erste Solist, mit dem Taktstock. Ungefähr so, wie ein Herzog, der soeben mit dem Zepter zugleich Land und Würden empfangen hat und nun im Bewußtsein seiner Macht in die neue Pfalz einzieht. In geringem Abstand hinter der kleinen, feierlichen Schar folgten Domkapellmeister Haberl und Domorganist Hanisch. Zwischen den beiden aber ging — Liszt! Und der Umstand versetzte selbst die „Domspatzen“ in festliche Stimmung.

Liszt hatte kommen müssen, es hatte ihm keine Ruhe gelassen. Er mußte die „Spatzen“ zwitschern hören, da, wo sie nisteten!

Und die „Domspatzen“ wußten sein Erscheinen zu würdigen — o, sie wollten ihm schon vorsingen, dem Meister!

Liszt war sehr schweigsam. So pflegte er immer zu sein, wenn er einer Sache entgegenging, die den Musiker in ihm, den Künstler, voll und ganz in Anspruch nahm. Seine klaren Augen sahen träumerisch zu den Spitzbogenfenstern des hohen Domes empor und über die scharfgemeißelten Linien seines Gesichts huschte es wie ein leises Lächeln, als er der Spatzenhorde auf dem „alten“ Dom ansichtig ward.

Wie er so dahinging, der Herrscher im Reich der Töne, dunkel, schmucklos gewandet, die breiten Schultern umgossen von langsträhnigem, schneeweißem Haar, hätte man ihn für einen Patriarchen halten können. Alles an ihm atmete Würde, erwartende Ruhe, die, einer elektrischen Welle gleich, auf alle überging, die um ihn waren.

Eben schritten die „Domspatzen“ in abgemessenem Gange die wenigen Stufen hinan, die zum Chortürchen leiten. Nun reichte der Meister stumm dem hochwürdigen Dirigenten die Rechte, einen Augenblick versanken ihre Blicke ineinander: sie verstanden sich.

* * *

Liszt betrat den hohen Dom durch ein einsames, verstecktes Seitenpförtchen.

Feierliches Dämmern lag in den weiten, menschenleeren Hallen, milde Kühle wehte dem Eintretenden um die entblößten Schläfen. Totenstille war's, nur leise erklangen die mächtigen Fliesen unter dem sachten Tritt des Meisters. Kein blendender Sonnenpfeil vermochte die dunkelfarbenen, gewaltigen Bogenfenster zu durchbrechen — mattes, geheimnisvolles Licht streuten sie nieder auf die prächtigen Steinreliefs, darunter fromme Kirchenfürsten, edle Geschlechter der Auferstehung entgegenharren. Zitternde Farbwellen rieselten an den schlanken, gotischen Säulen nieder, ergossen sich über die dunklen, reichgeschnitzten Betstühle, tauchten das goldene Sakramentshäuschen in ein zauberhaftes Licht.

Davor kniete Liszt hin, auf die kalten, harten Stufen. Über ihn weg huschte neckendes Flimmerspiel — er achtete nicht darauf. Die Hände über der Brust gefaltet, den Kopf leicht zur Seite geneigt, verweilte er in stillem Gebete.

Da begann die Orgel ein leises zartes Spiel. Leichte, schwebende Töne entschlüpften dem Werke, rangen sich empor in die vielgeteilten Kuppeln und sanken gebrochen und hundertfach zerteilt noch leiser zurück als sie gekommen. Allmählich reihten sich die Klänge enger aneinander, verschlangen sich in wundersamer Harmonie, mehrten sich, wurden melodiöser, stärker und verrauschten wieder ahnungsvoll.

Und siehe! nun erhoben sich klare Knabenstimmen: *„Incipit oratio Jeremiae Prophetae . . .“* erklang Palestrinas sechsstimmiger Chor. Wie leises Mahnen tönte es hervor hinter dem mattblinkenden Altare, bittend, flehend.

Immer eindringlicher, immer stürmischer ward des Propheten Ruf an sein verstocktes Volk; es schwollen die Stimmen, es dröhnte das Werk und in markerschütternden, schmerzdurchbebten Worten kam es gleich Keulenschlägen: *„Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum!“*

Tiefbewegt legte Liszt die Hand über die Augen und gerührt und erschüttert zugleich lauschte er den Mahnsprüchen Jeremias’. Schwächer und schwächer wurde der Sang, leiser und leiser klangen die silbernen Stimmen — und langsam verhauchte das letzte Wort in den Hallen des weiten, akustischen Domes.

Eine ganze Weile wob tiefe Stille durch den schweigenden Raum. Der Meister regte sich nicht. Wieder begann die Orgel ihr Vorspiel und leitete über zu Orlandos tiefempfundenem, wundersamem *„In monte Oliveti . . .“*

Und als es seufzend ertönte: *„Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma“:* „. . . Der Geist ist zwar willig, das Fleisch aber schwach!“ da bedeckte Liszt sein Antlitz mit den Händen. In seiner Seele wallte es mächtig auf, ein Widerstreit der Gefühle durchbebte sie; und wie er endlich die Augen wieder hob, sah er die hellen Tropfen fallen — er weinte.

Jäh riß den Meister Orlandos stürmisches *Jubilate Deo* aus seinen Gedanken und nahm ihn mit seinem Meer von strahlender Schönheit vollständig gefangen bis zur letzten Note.

Doch — was war das? *„Ave, maris stella . . .“!* Wie weich das klang, wie seelenvoll! „Sei gegrüßt, Maria, Stern des Meeres!“ Es war Liszts eigene Komposition an die Himmelskönigin, die durch diese Glockenstimmen eine Verkörperung fand, wie sie der Meister sich nie erträumt!

Mit einem Mal hatte er sich erhoben. Weit vorgebeugt, leuchtenden Aug’s, atemlos lauschte er. Und als der letzte Ton zitternd und sanft entschwebte, wich der geheimnisvolle Bann noch nicht von ihm, der ihn gefangen hielt.

Nur langsam fand er sich in die Wirklichkeit zurück. Die farbenfrohen Fensterscheiben waren längst glanzlos geworden — die Sonne mußte schon hoch am Himmel stehen. Der Küster eilte stumm, mit einem scheuen, ehrfürchtigen Seitenblick an Liszt vorüber — unter dem dumpfen Klang der Mittagsglocke verließ der Meister das hehre Gotteshaus . . .

* *
*

Unweit des stillen Domgartens, in einer lauschigen Ecke, umgeben von ragenden Wahrzeichen Alt-Regensburgs, liegt die „Dompräbende“ eingebettet, der fröhlichen „Domspatzen“ sicheres Nest.

Das größte und freundlichste der Zimmer des altehrwürdigen Hauses ist’s, darin die Spatzen ihre Kehlen üben; das sie in der ersten Zeit zaghaft und lerneifrig betreten, um es dann in ernstem Studium nach manchen sauren Stunden, Wochen und Monaten als „tonfest“ zu verlassen, wohlvertraut mit den klassischen Meistern der Kirchenmusik.

Heute standen die „Domspatzen“ wohlgruppiert um den alten Flügel, in ihrer Mitte ihr Inspektor und Kapellmeister Dr. Haberl. Alle sahen gespannt nach der Türe; denn von dort mußte „er“ kommen.

Und als Liszt eintrat, tönte ihm frisch aus den allzeit sangesfrohen Kehlen ein rasch improvisiertes: „Grüß dich Gott, grüß dich Gott! sollst uns hochwillkommen sein! bring uns Glück, bring uns Glück! teurer Meister, tritt herein!“ freudig entgegen.

Liszt war, den Hut in der Rechten, auf der Schwelle stehn geblieben. Seine Lippen zuckten, seine Augen glänzten feucht.

Als aber der herzliche Gruß verklungen, trat er ein wenig vor und sagte schlicht: „Kinder, ihr habt mir heute mehr gegeben, als ihr ahnt. Ihr habt mir die Seele zur Ruh gesungen und mein Herz hell. Zum Dank dafür will ich euch nun ein wenig vorspielen!“ Damit ging er ans Klavier. Domkapellmeister Haberl war in eine Zimmerecke gegangen und hatte sich auf dem dort stehenden Sessel niedergelassen. Er wußte, nun würden sie Großes zu hören bekommen; denn Liszt war in selten guter Stimmung. Neugierig, wie immer, drängten die „Domspatzen“ sich um den Flügel. Jegliche Scheu war von ihnen gewichen; als aber der Meister jetzt die Hände hob und wie prüfend über die Tasten strich, waren alle stumm.

Liszt legte sinnend den Kopf ein wenig zurück. Dann begann er eine seiner „Ungarischen Rhapsodien“ zu spielen.

In rasender Eile glitten seine schlanken Finger über die Tasten hinweg, holten aus zu wuchtigen Akkorden. Und aus dem Flügel perlte es hervor wie rieselnde Quellchen, dröhnte es wie Hephaistos’ Hammerschlag. Immer schneller wurde das Tempo, immer gewaltiger das Gewühl der aufgepeitschten Melodien!

Die „Domspatzen“ lauschten. Wenigstens anfänglich. Doch gar bald erlahmte ihr rein musikalisches Interesse an der Arbeit des Meisters. Sie staunten weniger mehr über die seelische als über die körperliche Gewalt, mit der Liszt sein großes Werk zu Gehör brachte. Und die am nächsten standen, sahen gespannt zu, wie die Hämmerchen gegen die Saiten hüpften und die Pedale auf und nieder wippten.

Mit einem mächtigen Akkord hatte Liszt geendet. Wie ein einziges, großes Aufatmen ging’s durch die Reihen der jungen Sänger. Der Meister schien keinerlei Ermüdung zu verspüren. Mit einer leichten, gewohnheitsmäßigen Bewegung strich er sich das Haar aus der hohen Stirne und zu Max, der ihm am nächsten stand, sagte er mit einem leisen Lächeln:

„Nun, du wackrer Sänger, sag mir einmal: was hast du dir denn eigentlich während meines Spieles gedacht?“

Da ward selbst Max, der sonst so unerschrockene Solist, verlegen. Und er zögerte ein wenig mit der Antwort. Doch als Domkapellmeister Haberl ihm aufmunternd zunickte, sagte er frisch heraus: „Ich hab’ immer paßt auf den Augenblick, wo Sie den Flügel z’sammhau’n (zusammenschlagen).“

Liszt war ob dieser skrupellosen Beurteilung seiner Kunst anfangs ein wenig baff. Doch als er, in die Runde blickend, überall aufrichtige Zustimmung von den hellen Gesichtern der „Domspatzen“ ablas, klopfte er dem freimütigen Sopranisten, nun selbst herzlich lachend, auf die Schulter:

„Brav, Max, nur immer fest bei der Wahrheit geblieben! Damit ihr aber keine falsche Meinung über mich mit fortnehmt, sollt ihr jetzt noch etwas hören, das nicht so kracht.“ Und der Meister spielte den lieblichsten Teil seiner „Vogelpredigt“, die auch den Beifall der kritischen „Domspatzen“ fand.

Beim gemeinsamen Mittagessen mit den „Spatzen“ meinte Liszt schmunzelnd zum Domkapellmeister: „Sehn Sie, Hochwürden, Sprichwörter bewahrheiten sich immer. ‚Kinder und Narren sagen die Wahrheit‘ heißt so eines. Ist doch etwas dran und Sie können mir’s schon glauben: des kleinen Maxl offenes Urteil hat mich mehr berührt, als all die lobhudeligen Rezensionen der oft unausstehlichen Kritiker. Denn das war wieder eine kleine Lehre für mich!“

* * *

Es ging auf zwei Uhr nachmittags und die „Domspatzen“ mußten in das Gymnasium ur Schule. Heut gingen sie beklommenen Herzens dahin; denn sie hatten sich nicht ıehr vorbereiten können.

Max hatte noch dazu von 2—3h Mathematik und — ein Unglück kommt selten llein — er wurde an die Tafel gerufen. Da stand er nun vor — dem Berge!

„Natürlich! Mal wieder nichts angesehn zu Hause!“ tönte es wie Hohn aus des gestrengen“ Professors Munde. „Marsch, hinein! Du hast eine Stunde Arrest!“

Da traten dem armen Maxl die Tränen in die Augen. „Entschuldigen Herr Pro-essor,“ stotterte er, „bei uns war heute der Liszt und da . . .“

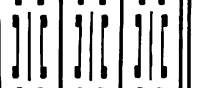
„Wer war bei euch?“

„Liszt!“ Mit welchem Stolz er das sagte!

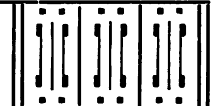
Aber dem hartherzigen Schulmann war der Name Liszt ein unbekannter Klang, er mit Addieren, Subtrahieren, Logarithmieren nichts zu tun hatte. Und ironisch lächelnd prach er:

„Ha, da könnte ja jeden Tag so einer kommen und euch auf seinem — Klimperkasten vas vorklimpern! Das wär' ja noch schöner! Nichts da — es bleibt dabei: heute on 4—5!“ Damit war Max „gerichtet“. Im stillen bedauerte er den Mann, der so lutwenig von „ihrem Liszt“ wußte! Aber trotz dieser „Brumm“stunde blieb unserem Max, vie auch den anderen „Domspatzen“ dieser „Liszt-Tag“ unvergeßlich für ihr ganzes Leben.

Und da aus Max ein angesehener Hochschulprofessor geworden ist, und ver-chiedene seiner damaligen Mitspatzen auch noch leben, so kann es ganz gut sein, daß inem oder dem andern diese wenigen Zeilen zu Gesichte kommen. Und dann bin ch sicher, daß in ihnen das Angedenken jenes Tages wieder neu aufleben wird, „da Liszt bei den Domspatzen‘ war!“



Musikalische Rundschau



Domkapitular Dr. theol. Friedrich Schmidt, der ehemalige Leiter des Domchores in Münster, er einstige Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, feierte am 12. März in erfreulicher Körper-nd Geistesfrische sein goldenes Priesterjubiläum. Friedrich Schmidt ist geboren am 5. März 1840 zu lkeringhausen im Sauerlande; seine Gymnasialstudien machte er mit bestem Erfolge unter dem späteren Domdechanten Dr. Perger an der Bischöflichen Studienanstalt zu Gaesdonk am Niederrhein, den theologischen tudien widmete er sich an der damaligen Akademie in Münster. Nach Rücktritt des Chordirektors Quante vurde im Jahre 1868 dem jungen Priester wegen seiner hervorragenden musikalischen Begabung vom Domkapitel das Amt des Domkapellmeisters übertragen, das er ununterbrochen bis zum Jahre 1903 be-leidete. Bei Übernahme dieses schwierigen und dornenvollen Amtes war sich der jugendliche Dom-apellmeister wohl bewußt, daß es von unendlicher Bedeutung für die kirchenmusikalischen Verhältnisse iner ganzen Diözese sei, daß im Mittelpunkte derselben, am Sitze des Bischofs, an der Kathedrale ein Musterchor bestehe, wo jedermann sehen und hören könne, wie der liturgische Gesang der Kirche, der Choral aufgeführt werden müsse, wo man ferner Gelegenheit habe, mustergültigen Aufführungen polyphoner Kirchenmusik beiwohnen zu können. In kurzer Zeit, vielfach unter schwierigen Verhältnissen, verstand s der ebenso tüchtige wie tätige neue Domkapellmeister, seinen Chor zu einem Musterchore, zu einem er ersten Chöre in ganz Deutschland zu machen. Aber nicht nur durch mustergültige musikalische ufführungen hat sich Schmidt unbestrittenes Verdienst erworben, hervorragend war er auch tätig als Diözesanpräses des Cäcilienvereines und in der Ausbildung tüchtiger Kirchensänger und der Einführung er Theologen des Priesterseminars in den liturgischen Gesang. Den größten Anteil hat Schmidt auch n der Herausgabe des neuen Münsterschen Diözesangesangbuches, das vielfach vorbildlich geworden ist ür eine Reihe anderer Diözesen. Nach Dr. Witts Tode wurde Schmidt auf der 12. Generalversammlung les „Allgemeinen Cäcilienvereins“ zu Brixen im Jahre 1889 zum Generalpräses gewählt. Elf Jahre lang at er dieses arbeitsreiche Amt bekleidet und zu gleicher Zeit das Vereinsorgan die „Fliegenden Blätter ür katholische Kirchenmusik“ redigiert. Mit großer Tatkraft und Begeisterung hat er das von Dr. Witt ngefangene Werk fortgesetzt, das unter seiner Leitung einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Eine Reihe wertvoller Aufsätze aus den verschiedensten Gebieten der Kirchenmusik sind aus seiner Feder ervorgegangen und haben im Vereinsorgane Aufnahme gefunden. Daneben ist er auch noch als tüchtiger Kirchenkomponist in die Öffentlichkeit getreten. Seine musikalischen Werke sind Messen, Motetten

Litaneien, Orgelstücke, die fast alle mehrere Auflagen erlebten. Dem verdienstvollen Wirken Schmidts ist auch die gebührende Anerkennung zuteil geworden. Leo XIII. ernannte ihn im Jahre 1890 zu seinem Ehrenkämmerer, bei Gelegenheit der Erhebung der Münsterschen Akademie zur Universität wurde ihm die theologische Doktorwürde *honoris causa* verliehen, von Bischof Hermann wurde er im Jahre 1903 ins Domkapitel berufen. Wenn wir Msgr. Dr. Schmidt zu seinem goldenen Priesterjubiläum beglückwünschen, so soll dieser Glückwunsch zugleich der Ausdruck der Verehrung und Dankbarkeit sein für das, was er im Dienste Gottes gewirkt hat, nicht bloß in der Stadt Münster, nein auch überall dort, wo es noch Männer gibt, die für eine würdige Kirchenmusik Sinn und Verstand haben. In ihrer aller Herzen hat er sich durch seine Tätigkeit im Dienste der heiligen Cäcilia ein *monumentum aere perennius* gesetzt. *Ad multos annos!* (Nach: Cäcilienvereinsorgan, März-Heft S. 53)

Am 23. Februar d. J. verschied der H. H. Dekan und Pfarrer David Mark in Fügen (Zillertal) infolge einer Lungenentzündung. Er war geboren 1843 im Kaunsertal in der Nähe der bekannten Marienwallfahrt Kaltenbrunn, wovon er wohl seine kindliche Liebe und Verehrung zur lieben Gottesmutter zeitlebens schöpfte. Er wollte sich zuerst dem Lehrerberufe widmen und bereitete sich mit allem Eifer darauf vor, wobei er den Grund seiner gediegenen musikalischen Kenntnisse legte. Er wandte sich jedoch den Gymnasialstudien zu und vollendete dieselben in Brixen, wo er auch die Theologie mit vorzüglichem Erfolge absolvierte und 1870 die heilige Priesterweihe erhielt. Schon nach zweijähriger Tätigkeit in der Seelsorge wurde er vom hochseligen Fürstbischof Vinzenz als Religionslehrer, Präfekt und Musiklehrer an das neugegründete Knabenseminar in Rotholz, Unterinntal berufen und zog 1874 in das neuerbaute Seminar nach Brixen, wo er bis 1895 als ausgezeichneter Exhortator, Religionsprofessor und Musiklehrer wirkte. Er war ein vorzüglicher Pädagoge, guter Violin- und Klavierspieler und brachte den Chor zu großen Ehren. Als ganzer Priester und engelreiner Charakter war von ihm nichts anders zu erwarten als vollkommener Gehorsam gegenüber den liturgischen Vorschriften, und er war jederzeit bestrebt den Gottesdienst schön und feierlich zu gestalten, wie die von ihm begründete und bis jetzt fortgeführte Chorchronik beweist. Er schrieb auch einen Leitfaden für den Gesangunterricht, der schon mehrere Auflagen hat und recht praktisch für die einfachsten Verhältnisse berechnet ist. Auch als Dekan beschäftigte er sich noch viel mit Musik, indem er jederzeit bereit war mit Rat und Tat beizustehen. Herr Mark war gesucht als Kollaudator von Landorgeln. Auch betätigte er sich als Kirchenkomponist, und viele Sachen in der Chorbibliothek zeugen von seinem emsigen Fleiße. Das Requiem, das bei seiner Beerdigung der Pfarrchor gesungen, hat er selbst komponiert, und noch im vergangenen Sommer hat er eine Messe für Chor und Blechbegleitung geschrieben, die er heuer um Kassiani hören wollte. Nun hat ihn der Herr abberufen und wird ihm die wohlverdiente Krone der ewigen Glorie geben für die vielen Mühen und Plagen, die er ausgestanden und stets mit größter Geduld getragen. Er suchte nicht die Ehre und das Lob dieser Erde, sondern arbeitete aus höheren Motiven, weshalb auch all seine Schüler mit größter Ehrfurcht und wohlverdienter kindlicher Dankbarkeit ihm stets ergeben waren. J. G.

In Vaduz veranstaltete der Männergesangverein „Sängerbund" in pietätvollem Gedenken des zwölfjährigen Todestages von Joseph Rheinberger unter der bewährten Direktion von Severin Brender einen Rheinberger-Abend, aus dessen Programm besonders hervorgehoben seien die beiden schönen Balladen: „Wittekind" und „Die Rosen von Hildesheim".

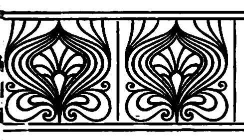
In dem berühmten bayrischen Wallfahrtsort Altötting fand aus Anlaß der Ernennung des Stadtpfarrers Konrad zum Päpstlichen Hausprälaten eine Festfeier statt, die unter Leitung des ebenso tüchtigen wie begeisterten Kgl. Kapellmeisters an der heiligen Kapelle Anton Ebenberger durch ein erlesenes musikalisches Programm — im Vordergrund stand das Oratorium „Die heilige Cäcilia" von Wiltberger — einen besonderen Schmuck erhielt.

Am Kolleg in Dublin der Irischen Nationaluniversität wurde H. H. Bewerunge zum Professor ernannt; seine bisherige Stelle am St. Patricks-Kolleg in Maynooth wird derselbe aber beibehalten. Dem ehemaligen Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule, dem unermüdeten, idealen Förderer der kirchenmusikalichen Kunst, unserem Mitarbeiter und verehrten Freunde die herzlichsten Glück- und Segenswünsche!

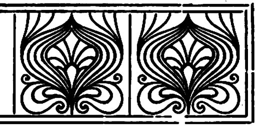
Neue Bachgesellschaft. Das 7. deutsche Bachfest findet am 9.—11. Mai in Wien unter Leitung von Kgl. Hofkapellmeister F. Schalk statt. Das Programm ist bereits festgesetzt.

Nachfolgend bringen wir auf Wunsch kurz den Inhalt der Gesamtausgabe von Victorias Werken, herausgegeben von Ph. Pedrell (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Band I: 43 Motetten zu vier, fünf, sechs und acht Stimmen. — Band II: *Missarum (Liber primus).* Sechs Messen zu vier und vier zu fünf Stimmen. Band III: *Cantica vulgo Magnificat et Canticum Simeonis.* 17 Kompositionen zu vier Stimmen, eine zu acht Stimmen mit Orgel und eine zu zwölf Stimmen mit Orgel. — Band IV: *Missarum (Liber secundus).* Drei Messen zu sechs Stimmen und zwei zu acht Stimmen. — Band V: *Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Sanctae.* — Band VI: *Missarum (Liber tertius). Missa Ave Regina,* achtstimmig mit Orgel. *Missa pro Victoria,* neunstimmig mit Orgel. *Missa Laetatus,* zwölfstimmig mit Orgel. *Missa pro defunctis* vierstimmig. *Officium defunctorum*, sechsstimmig. — Band VII: Responsorien, Psalmen, Antiphonen etc.





Besprechungen



1. Bücher und Schriften

Hammerich, Angul. *Mediaeval Musical Relics of Denmark. Translated from Danish by Margaret Williams Hamerik. With subvention of the Carlsberg Fund.* **Leipzig 1912, Breitkopf & Härtel.** Quart. Mit 21 Faksimiles in Lichtdruck. VIII und 124 Seiten. Gedruckt in 300 numerierten Exemplaren. Gebunden in Leinwand 20 ℳ.

Das vorliegende Werk ist hervorgegangen aus den Studien des Verfassers für Vorlesungen über dänische Musikgeschichte im Mittelalter, die auf der Universität Kopenhagen im Herbst 1909 gehalten wurden. Originale dänische Proben von Musik aus diesem Zeitalter waren hiezu notwendig; es zeigte sich indessen, daß hievon so gut wie nichts an den Tag gelangt war. Der Verfasser wurde dadurch auf Quellenuntersuchungen in in- und ausländischen Bibliotheken und Archiven gelenkt, Untersuchungen, deren Resultat gegenwärtige Sammlung von Sequenzen und Hymnen und anderen mittelalterlichen Gesängen ist. — Das meiste fand sich in Lund (Schonen) vor, dem alten dänischen Erzbischofsitz mit der herrlichen Kathedrale. Von hier stammen die beiden Handschriften, die die Hauptquelle für gegenwärtiges Werk bilden, nämlich *„Liber daticus"* mit drei Sequenzen aus dem Schluß des 12. Jahrhunderts, sowie *„Liber scolae virginis"* (aus dem 14. Jahrhundert) mit fünf Sequenzen, worunter die eine *„Missus Gabriel de celis"*, nach einer ungefähr gleichzeitigen Quelle, dem Erzbischof Andreas Sunesön (gest. 1228), dem gelehrten Scholast, zugeschrieben wird. In mehreren der Sequenzmelodien hat der Verfasser gemeint, die Verbindung mit Frankreich, besonders Paris, als die entscheidende für ihren Inhalt nachweisen zu können. — Nach Handschriften in der Kgl. Bibliothek zu München (*Codex germanicus* 716) wird alsdann die Melodie zu der obengenannten Sequenz *„Missus Gabriel de celis"* in einer deutschen Variante mitgeteilt. — Die andere Hauptquelle ist eine Handschrift aus dem Schluß des 13. Jahrhunderts, eine Abschrift des *„Ordinarium St. Kanuti Ducis et Martyris"*, das bei dem prachtvollen Gottesdienst in St. Bents Kirche zu Ringsted (Seeland) im Jahre 1170 benutzt wurde, als der dänische Königssohn, Herzog Knud Lavard, zum erstenmal nach der päpstlichen Kanonisation als Heiliger gefeiert wurde. In späterer Zeit ist diese Handschrift nach Deutschland gekommen und befindet sich nun auf der Universitäts-Bibliothek zu Kiel, *„Codex Kiloniensis"*. Aus dieser Handschrift sind zwei Hymnen und zwei Sequenzen zu Ehren Knud Lavards aufgenommen. — Nach einer Handschrift (15. Jahrhundert) auf der Universitäts-Bibliothek zu Kopenhagen (A. M. 8vo 76) wird dann ein Marienlied mit gemischtem dänischen und lateinischen Text mitgeteilt, dessen schöne Melodie die nahe Zusammengehörigkeit mit dem nordischen Volksliede aus dem Mittelalter zeigt. Schließlich wird nach einer finnisch-schwedischen Sammlung *„Piae Cantiones"* (gedruckt in Greifswald 1582) die vermeintlich originale Melodie des Frühlingsliedes *„Carmen vernale"* von Morten Börup (Beginn des 16. Jahrhunderts) mitgeteilt. — Das Werk ist mit einem Kapitel zur Erklärung der „Sequenzen", deren Herkunft und Bedeutung in dem kirchlichen Gesange des Mittelalters, sowie mit einem Kapitel zur Erklärung der mittelalterlichen Notenzeichen und Tonarten eingeleitet. Von den benutzten Handschriften sind 21 Faksimiles in Lichtdruck wiedergegeben, ferner sämtliche lateinischen Texte, außerdem sämtliche Melodien in der Notenschrift der Jetztzeit umgesetzt. Als Nachtrag folgen zwei der mitgeteilten Melodien in polyphoner Behandlung in altem Stil durch Julius Röntgen (Amsterdam). — Von dem prächtigen Werk liegt eine dänische Ausgabe (Verlag G. E. C. Gad, Kopenhagen) und die gegenwärtige für den internationalen Büchermarkt bestimmte englische Ausgabe im obigen Verlag vor.

Library of Congress. Catalogue of Early Books on Music before 1800 by J. Gregory prepared under the Direktion of O. G. Sonnek. **Washington, Gouvernement Printing Office 1913.**

Ein prächtiges Werk, das von dem rastlosen Eifer des um die musikalische Bibliographie hochverdienten Direktors Sonnek ebenso wie von der peinlichen Genauigkeit seiner Mitarbeiterin Julia Gregory ein beredtes Zeugnis ablegt und das die Fachwelt warm begrüßen wird.

Löbmann, Dr. H. und Gast, K. Überblick über die Musikgeschichte und die musikalische Formenlehre. **Berlin, Trowitzsch & Sohn.** Preis 60 ₰.

Es ist keine kleine Aufgabe, die sich die beiden Verfasser gesteckt: auf 30 Seiten die gesamte Musikgeschichte und auf weiteren 16 Seiten die musikalische Formenlehre zu bieten. Selbstverständlich kann es sich dabei nur um einen ganz flüchtigen Überblick aus der Vogelperspektive handeln, und zwar für Anstalten, welche dieses Gebiet nicht *ex professo* betreiben. Für solche kann das zuverlässige Büchlein, das eine Reihe von Komponisten-Porträts aufweist und dadurch den Schülern den Inhalt menschlich näher bringt, empfohlen werden und vermag durch das belebende Wort des Lehrers ergänzt, vielen Nutzen zu stiften. Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch wiederum auf die im gleichen Verlage erscheinende ausgezeichnete Zeitschrift hinweisen: Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Herausgegeben von Flatau & Gast, vierteljährlich 1 ℳ 50 ₰.

Manderscheid, P. Abriß der Musikgeschichte für höhere Schulen und Lehrerbildungsanstalten. 2. Aufl. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 60 ₰.

Was wir soeben von dem Löbmann-Gastschen Büchlein gesagt haben, gilt auch hier: Durch den erläuternden Vortrag des Lehrers unterstützt, vermag das Heftchen den Schülern eine sichere und prägnante Unterlage für das Gedächtnis zu geben und so das Wichtigste aus der Musikgeschichte für das Leben zu vermitteln.



Eisenmann, Alexander. Musikalische Unterrichtsstunden. Einführung in die Musiklehre. I. Teil Lehrbuch 1 ℳ 60 ₰, II. Teil Aufgabenheft 40 ₰. **Stuttgart, Albert Auer.**

Der Verfasser geht streng methodisch vor und weiß alles in eingehender und klarer Weise darzulegen. Von den meisten Elementarlehren unterscheiden sich die „Musikalischen Unterrichtsstunden" in der Stoffbehandlung durch die Begründung aller Regeln. Der Schüler wird dabei auch zu selbständigem Arbeiten herangezogen; auch die Aufgaben stellen an die Denkfähigkeit und an die Phantasie der Schüler Ansprüche, z. B. die ausgezeichneten Taktübertragungen. Das Buch bietet für Musikschulen willkommenen Lehr- und Lernstoff.

Futterknecht, Hans. Methodische Sprechübungen für Berufsredner. Mit vielen Illustrationen. **Diessen vor München, Jos. C. Huber.** Preis 1 ℳ 80 ₰.

Während die Mehrzahl der bisher erschienenen Werke, die sich mit Stimmbildung befassen, für Sänger und Schauspieler bestimmt sind, ist das hier angezeigte Büchlein für eine breite Öffentlichkeit berechnet. Der Verfasser ist als Gymnasialprofessor selbst ein praktischer Schulmann und beschäftigt sich schon seit 14 Jahren mit Stimmbildung. Die Frucht seiner reichen Erfahrungen sind die Übungen, welche methodisch aufgebaut sind und bei richtiger Durchführung einen sicheren Erfolg versprechen dürften. Die Vorbemerkungen sind von einem Spezialarzt für Ohren-, Nasen- und Halskrankheiten, Dr. Bachauer, Augsburg, verfaßt.

Schmidt, Dr. H. Der Männerchor auf natürlicher Grundlage. **München und Berlin, R. Oldenbourg.** Preis 80 ₰.

Das Heftchen enthält auf 73 Seiten 159 Übungen und Gesänge und will die Sänger in das bewußte Singen, also in das Treffen der Noten auf leichte und rasche Weise einführen, damit das „Gehörsingen" und „Einpaucken" aus den Proben verschwinde. Als Anhang ist dem Büchlein eine Abhandlung über „Stimmbildung" von Heinrich Frankenberger beigegeben.

2. Kompositionen

Molitor, P. Gregor, O. S. B. Messe zu Ehren der hl. Jungfrau Eugenia für 3st. Frauenchor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰.

— — Acht Marienlieder für 2st. Frauenchor mit Orgel. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

— — 8 Marienlieder für 4 st. Frauenchor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰.

— — 12 Marienlieder für 4 st. gemischten Chor ohne Orgel. I. und II. Folge. Partitur à 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰. **Verlag der kirchenmusikalischen Gesellschaft St. Gregor Beuron-Hohenzollern.**

P. Gregor Molitor aus der Beuroner Kongregation, der uns vor kurzem sein treffliches Buch über „Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der Gregorianischen Choralmelodien" vorgelegt hat (vergleiche hierüber das Referat Prof. Wagners im Februar-Heft der *Musica sacra* 1914 S. 47, sowie das Kapitel ‚Die Diatonie der Choralbegleitung" im März-Heft daselbst S. 49), bietet in obigen Nummern eine Reihe von Kompositionen, die eine ganz respektable Gewandtheit im musikalischen Satz und tiefes, seelenvolles Erfassen der vertonten Texte aufweisen. Wenn auch nicht alles so gut klingen wird, wie sich der Autor vielleicht denkt, wenn auch zur Feststellung und Erkenntnis rhythmischer und klanglicher Schwierigkeiten — namentlich nach der Höhe zu — eine langjährige reiche Erfahrung und ein ‚Mittendrinstehen' im musikalischen Leben vonnöten ist, wenn auch die Orgelbegleitung im allgemeinen noch mehr Fluß und Glätte vertragen könnte, so bedeuten die Kompositionen doch eine Bereicherung unserer kirchenmusikalischen Literatur. Während die Messe und die Marienlieder für Frauenstimmen einfacher gehalten sind, erfordern die wertvollen Marienlieder für gemischten Chor einen tüchtigen Dirigenten und geübten Chor, der musikalisch, stimmlich und gesanglich den tiefen Gehalt der Lieder auszuschöpfen vermag.

Manganelli, Cesare. *Messa funebre a 2 voci* (Tenor und Baß) *con accomp. d'organo. Proprietà dell' autore.* (Italia, Todi [Umbria]). Preis 3 Lire.

Es steckt viel — gesunde und ungesunde — Musik in diesem Opus, das sich für unsere deutschen Verhältnisse zur Aufführung nicht eignet.

Brun, F. *Les Messes royales de H. du Mont. pour orgue ou harmonium.* **Lyon, Janin Frères.** Partitur à 4 Fr.

Daß die bekannten Du Mont-Messen in Frankreich und im Elsaß sehr häufig gesungen werden — in Deutschland sind sie fast unbekannt —, beweisen die zahlreichen Editionen. Der Gastouéschen (Paris, *Société d'Editions du Chant Grégorien*) läßt nun der unermüdliche l'Abbé Brun eine mit leichter 3stimmiger Orgelbegleitung folgen, die gute Dienste leisten wird.

6 Lieder zu Ehren des heiligen Canisius. Herausgegeben von Prälat Mehler. **Verlag der Marianischen Kongregation Regensburg.** Orgelbegleitung à 40 ₰, 6 Stimmen 2 ℳ, 12 Stimmen 3 ℳ 50 ₰.

Das Jahr 1914 wird das 50jährige Jubiläum der Seligsprechung des großen Petrus Canisius bringen. Wir möchten bei dieser Gelegenheit auf die obigen schönen Canisiuslieder hinweisen, die aus der Feder keines geringeren als Michael Hallers stammend allen Verehrern des Seligen bei den Feierlichkeiten sowohl als Volksgesang als für 4st. gemischten Chor eine willkommene Gabe sein werden.

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg:**

Wurm, Jos., Op. 9. *Dies gloriosi certaminis.* Karfreitagskantate für gemischten Chor, Bariton und Altsolo, kleines Orchester und Orgel. Orgel- zugleich Direktionsstimme 3 M, 4 Singstimmen à 50 Pf, Orchesterstimmen 5 M.

Schaidacher, M., Op. 10. Auferstehungschor für 4st. gem. Chor mit Orgel- oder Orchesterbegleitung. Orgel- zugleich Direktionsstimme 1 M, Singstimmen à 20 Pf, Orchesterstimmen 2 M 20 Pf.

Dietrich, J. H., Op. 17. Osterlied für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Orchester. Orgel- zugleich Direktionsstimme 1 M 20 Pf, Singstimmen à 20 Pf, Orchesterstimmen 2 M.

— — Op. 18 für 4st. Männerchor und Orgel- oder Bläserchorbegleitung. Partitur 1 M, Singstimmen à 20 Pf, Bläserstimmen 60 Pf.

Gruber, Jos., Op. 260. Vier deutsche Fronleichnamsgesänge für 4st. gem. Chor. Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 30 Pf.

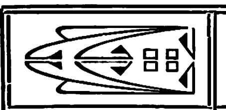
— — Op. 259. Vier deutsche Fronleichnamsgesänge für 1—2 Singstimmen mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 M, Stimmen à 30 Pf.

Bömer, Val., Op. 21. Sechs deutsche Kommunionlieder für 4st. Männerchor. Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 30 Pf.

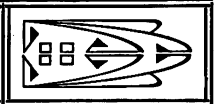
Welker, M., Op. 62. Sechs leicht ausführbare deutsche Gesänge zu Ehren des heiligsten Altarssakramentes. Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 30 Pf.

Höscheler, A., Op. 11. „Herr Jesus, eine Bitte“, Gebet für 1 Singstimme mit Orgel. Preis 1 M 20 Pf.

Die vorliegenden Kompositionen für Ostern und Fronleichnam halten sich im allgemeinen in dem leichten, gefälligen Stil für Durchschnittschöre, den der Verlag Böhm & Sohn zu propagieren pflegt. In bezug auf musikalischen Wert sind sie sehr verschieden. Für die beste Nummer halte ich den „Auferstehungschor“ von Schaidacher; auch die Osterlieder von Dietrich sind frisch empfunden und werden von guter Wirkung sein. Das einstimmige Lied von Höscheler — mit Chromatik reich durchsetzt — zeigt eine sichere Hand und musikalische Tiefe, ist aber für liturgische Zwecke wohl kaum zu verwenden. Chören, die Neues bringen und singen wollen, ist mit den obigen Gesängen Stoff geboten.



Aus der Redaktionsstube



(Da die Korrespondenzen sich sehr häufen, erledigt die Redaktion unter dieser Rubrik kurz diejenigen, die keinen persönlichen Charakter tragen.)

J. H. Nikolajeff (Südrussland). Das Buch ist bereis abgegangen. Frdl. Gruß. — **Sch. D.** Aufsatz zur Publikation leider nicht geeignet; vielleicht treffen wir uns einmal, um über die schwierige Angelegenheit, die anderswo ähnlich liegt, mündlich zu sprechen. Nur ja recht vorsichtig! — **W. H. H.** Brief folgt in den nächsten Tagen. — **K. D. Stbg.** Ew. Hochwürden schreiben: „Alles wäre fertig für den „neuen“ Choral. Wir würden ihn mit Begeisterung einüben, hätten auch die Kräfte und den nötigen Eifer dazu, aber — der Geldpunkt! .Es ist doch zum Erbarmen, daß unser ganzer Idealismus an den leidigen 100 M scheitern muß, die wir für Ankauf der Bücher brauchen“. Ich kenne leider keinen „Amerikaner oder Goldonkel, dem ein Goldfuchs keinen Hustenreiz macht“ — wie Sie schreiben — den würde ich selbst hier behalten und nicht nach Stbg. lassen. Vielleicht gibt aber die Kirchenverwaltung für die Restauration der Pfarrkirche etwas weniger und verwendet es auf die Kirchenmusik; ein schöner Kirchengesang ist mindest ebenso notwendig wie ein schöner Altar. Doch es ist eben das alte Lied, nur mit neuem Text! Vielleicht überrascht Sie einer der Leser der *Musica Sacra* mit einem blauen „Lappen“. In froher Erinnerung der schönen Prager Tage herzlichen Gruß! — **Dr. G. Fft.** Die neuesten Studien über das *„Dies irae“* stammen aus der Feder des bekannten Hymnenforschers Kl. Blume S. J. und sind betitelt: *„Dies irae*, Tropus zum *Libera*, dann Sequenz“ (cfr. Cäcilienvereinsorgan 1914, Märzheft). —

Zur gefälligen Beachtung. Es werden in letzter Zeit der Redaktion wieder häufig Kompositionen im Manuskript übersandt mit der Bitte um Durchsicht oder um Empfehlung und Vermittlung bei einem Verleger. Abgesehen davon, daß die Redaktion auf dem Standpunkte steht, daß wir nunmehr Kirchenmusikalien im Überfluß besitzen und die meisten dieser leichten und seichten Sachen eher von Nachteil als von Nutzen für die *Musica sacra* sind, ist sie aus prinzipiellen Gründen nicht in der Lage diesen Wünschen nachkommen zu können. Auch gestattet sie sich zu wiederholen, daß gedruckte Kompositionen behufs Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog in zwei Exemplaren direkt an den Generalpräses, H. H. Prof. Dr. H. Müller in Paderborn zu senden sind. —

Diese Nummer erscheint als Doppelheft 4/5 für April/Mai.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**



MUSICA SACRA

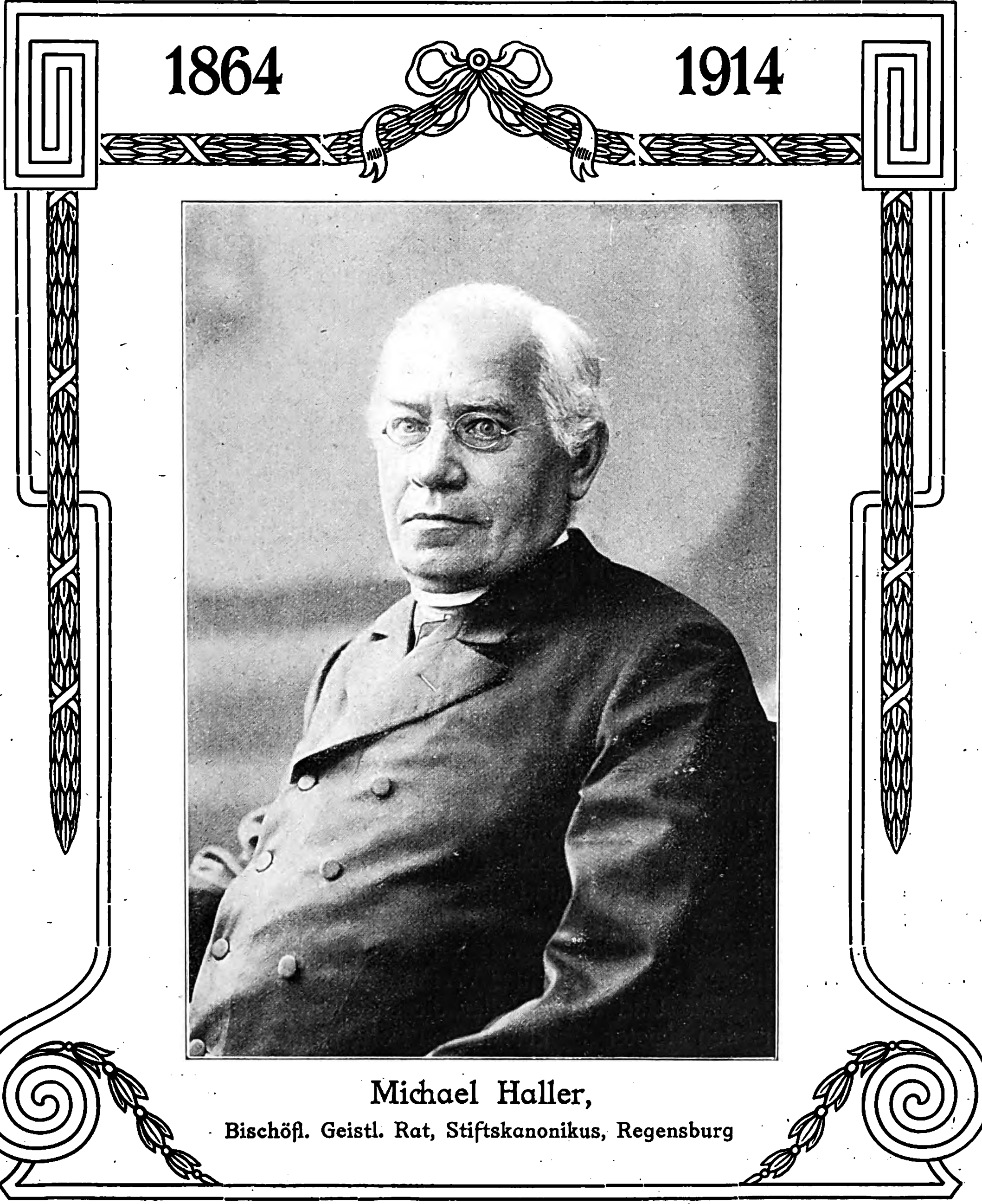
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

6. Heft Juni

1864 1914



Michael Haller,
Bischöfl. Geistl. Rat, Stiftskanonikus, Regensburg

Michael Haller

Zum 50jährigen Priesterjubiläum

„Was vergangen kehrt nicht wieder,
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück."

Dieses tiefsinnige Dichterwort, das ich vor nicht allzulanger Zeit als Motto zur 25jährigen Gedächtnisfeier des unvergeßlichen Dr. F. X. Witt gewählt, möchte ich auch auf seinen Genossen aus einer großen Zeit anwenden, Geistl. Rat Michael Haller, Kanonikus am Kollegiatstift zur Alten Kapelle, der am 26. Juni 1914 das 50jährige Priesterjubiläum feiert. Sind fünfzig Jahre im Dienste Gottes schon eine kostbare Gnadengabe, so sind sie es doppelt, wenn ein reicher Lebensinhalt diese zehn Lustra füllt und die Pflicht der Dankbarkeit gebietet die herzlichsten Glück- und Segenswünsche als Blumen der Liebe und Verehrung an diesem Tage zu den Füssen des Meisters niederzulegen. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine eingehendere Schilderung des Lebens und Wirkens des allseits verehrten Regensburger Komponisten zu geben, nur in kurzen Strichen sei sein Bild gezeichnet, so wie ich es mit wenigen Zeilen in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" getan; daran mögen sich dann einige Erwägungen knüpfen, wie sie der Name Haller in der Geschichte der Kirchenmusik wachruft.

„Was Haberl als Musikgelehrter und Organisator für die *Musica sacra* bedeutete, das bedeutet sein Mitarbeiter Michael Haller als Komponist. Geboren am 13. Januar 1840 zu Neusaat in der Oberpfalz, erhielt M. Haller seine humanistische und musikalische Bildung im Benediktinerkloster Metten, zog dann nach Regensburg, um sich hier die höheren Weihen im Priestertum und in der Musik zu holen; seine Stellung als Präfekt in der Domprābende bot ihm hiezu unter Leitung des Domkapellmeisters Schrems die beste Gelegenheit. 1867 wurde er zum Stiftskapellmeister und Inspektor an der Alten Kapelle berufen — seit 1874 war er auch Lehrer für Kontrapunkt an der Kirchenmusikschule —, und versah diesen arbeitsreichen Posten, bis er 1899 das längstverdiente Kanonikat erreichte. Michael Haller ist derjenige Komponist, der am Anfange der cäcilianischen Bewegung neben Witt unseren Kirchenchören eigentlich erst Material für ihre Aufführungen bot, und zwar Kompositionen, die mit dem kirchlichen Ernst leichte Sangbarkeit verbinden. An Haller müssen wir vor allem die hohe kontrapunktische Satzkunst bewundern, eine Satzkunst, die er sich in ununterbrochenem Studium der alten Meister, speziell im sog. „Palestrinastil" errungen und die ihm den Ehrentitel des „Palestrina des 20. Jahrhunderts" eingetragen hat. Zu welcher Höhe ihn diese Kunst emporführte, beweist seine Ergänzung des verloren gegangenen III. Chores in sechs zwölfstimmigen Kompositionen Palestrinas, eine Ergänzung, die so organisch und natürlich sich gestaltete, daß bei der erstmaligen Aufführung des *Salve Regina* (anläßlich der 300jährigen Palestrina- und Orlandofeier in Regensburg 1894) die meisten Festteilnehmer den III. Chor für ein Werk Palestrinas hielten (vgl. Palestrinas Werke, 26. Bd. und Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889, S. 38ff.). Und wenn Haller diesen Geist, den er aus dem Studium und der Schule der alten Meister der klassischen Polyphonie gesogen, seinen Werken aufgeprägt hat, so dürfen wir ihn doch nicht für einen bloßen „Nachahmer", für einen „Kopisten" der Alten ansprechen; denn zwischen seinen Werken und denen der „Alten" bestehen doch durchgreifende Unterschiede, ausgefüllt durch die Erfahrungen und Errungenschaften der fortschreitenden Zeit. Ich nenne nur die fünfstimmigen Meßkompositionen, welche diesen Unterschied deutlich bekunden: die

klangvolle *Missa in hon. S. Henrici,* die *Missa in hon. B. Mariae Virginis ad Veterem Capellam* und die *Missa S. Michaelis Archangeli,* vielleicht die drei besten Messen des Meisters, von denen ich jede über seine großangelegte sechsstimmige *Missa solemnis* stelle. In diesen Kreis gehören auch die vier- bis achtstimmigen Motetten, die fünfstimmigen Lamentationen für die Karwoche und die sechsstimmige *Missa Ave Maria.* Aus einem Guß ist seine einzige achtstimmige Messe Op. 92 geworden, fließend und leicht ausführbar, Vorzüge, die der fünfstimmigen *Missa in hon. S. Caeciliae* leider fehlen; vielleicht ist in dieser Messe — die ganz gegen Hallers Art Sopran und Tenor ziemlich anstrengt — das vorgezeichnete Motiv der Glocken der neuerbauten Cäcilienkirche in Regensburg dem Komponisten zum beengenden Hindernis geworden. Diesem Opus steht aber die Reihe jener leichtflüssigen, melodiösen und klangreichen vierstimmigen Messen gegenüber, die den Namen Haller auf den meisten Chören des katholischen Erdenrunds bekannt gemacht haben: *Missa VI., Missa VII., Missa VIII.,* und gar erst jene ewig junge *Missa III.,* die — ein Unikum in der Messenliteratur — in der 37. Auflage vorliegt. Auch mit Litaneien, Offertorien usw. hat Haller die *Musica sacra* aufs reichste versorgt, unter denen neben mancher alltäglichen Nummer wahre Perlen sich finden wie z. B. sein stürmisches *Surrexit pastor bonus* mit dem freudigen Osteralleluja.

Eine eigene Würdigung verdient Haller als Marienlieder-Komponist, ja er darf hier geradezu als der Klassiker des einfachen deutschen Marienliedes angesprochen werden. Man wird unter der fast erdrückenden Zahl unserer Marienlieder lange suchen müssen, bis man so duftende Blüten der Marienminne findet gleich dem innigen „Jungfrau, Mutter Gottes mein", „O Stern im Meere", „O unbefleckt empfangnes Herz", wie sie der Tondichter in seinen „Mariengrüßen" gesungen hat, Lieder, die bereits zum Volkslied geworden sind. Auch manche weltliche Kompositionen sind aus Hallers Feder geflossen (z. B. Jugendliederkranz, Jugendhort, Mozart usw.), wenn sie auch weder an Zahl noch an Bedeutung an seine kirchlichen Werke hinanreichen. Daß Haller auch musikpädagogisch tätig war, ergibt sich aus seiner Stellung von selbst; von seinen theoretisch-praktischen Werken seien genannt sein nunmehr in 12. Auflage erschienenes *„Vade mecum"* für Gesangunterricht und seine „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts"; auch seine *„Exempla Polyphoniae Ecclesiasticae".* Altklassische kirchliche Vokalkompositionen in moderner Notation mit instruktiven Erläuterungen (zwei Sammlungen) bilden für Aufführungen und Studienzwecke wertvolles Material. Die Worte, welche Proske dem Meister von Praeneste zuteilt, können auch auf seinen Geistesgenossen im 20. Jahrhundert Anwendung finden: „Daß Haller sein lebenslanges, nach Weite und Tiefe überreiches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstil gewidmet, begründet die wahre Größe seines Charakters."

Drei Namen sind es, die die Reform der katholischen Kirchenmusik in die Wege geleitet und mit Regensburg aufs engste verknüpft haben: Proske, Mettenleiter und Witt und abermals drei Namen, die diese Reform weiter ausgebaut, gefördert und zu einem gewissen Abschluß gebracht haben: Schrems, Haberl, Haller. Wer von Augen- und Ohrenzeugen weiß, welch eine Unsumme von Mühe und Arbeit diese Reform erforderte, wer aus Dokumenten, Schriftstücken, Briefen den Eifer und die Energie der Pioniere kennt und von ihren staunenswerten Erfolgen Kunde hat, der wird und muß diese Zeiten, wenn er gerecht urteilen will, mit zu den inhaltsschwersten Epochen in der Geschichte der Kirchenmusik überhaupt rechnen.

Und als dann, durch Proske inauguriert, die klassische Polyphonie der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts in der Alten Kapelle und im Regensburger Domchor auf

den ausdrücklichen Wunsch des kunstsinnigen Bayernkönigs Ludwig I.[1]) ihren Einzug hielt, da kam eine große, eine herrliche Zeit für die katholische Kirchenmusik, eine Zeit, die mit goldenen Lettern bereits in die Geschichte eingegraben ist, eine Zeit, die weder Unverständnis noch böser Wille, weder Haß noch Neid daraus zu tilgen vermögen oder beschmutzen können. Man lese doch jene begeisterten Berichte über die 3. Generalversammlung in Eichstätt im Jahre 1870, wo Witt in einem Jahre den dortigen Domchor vollständig reformierte; man lese die Nachrichten über die glänzende 4. Generalversammlung in Köln im Jahre 1873, die dem Kölner Domchor seinen Ruhm erwarb, den er in den kommenden Dezennien zu wahren und zu mehren wußte, man lese endlich die Kritiken über die 5. Generalversammlung in Regensburg im Jahre 1874, zu der Gäste aus Avignon, Cincinnati, Kopenhagen, Rom usw. und eine stattliche Reihe von Diözesanvertretern aller Länder anwesend waren. „Überwältigend wirkten die Produktionen des Programms unter Haller und Haberl, diesen beiden Meistern der Direktion," schreibt ein Besucher; „fast möchte ich sagen, bei dem Vielen, was ich schon gehört, so Ergreifendes habe ich nie mehr gehört." Noch fruchtbringender nach außen wie als Dirigent wirkte Haller als Komponist. Wie oft erzählte er mir, als ich sein Nachfolger als Chordirektor an der Alten Kapelle geworden war, daß es damals, im Anfangsstadium der Bewegung, vor allem darauf ankam, den Kirchenchören erst brauchbares und würdiges Material für ihre Aufführungen zu schaffen und wie meisterlich Haller das verstand, das vermag das reiche Verzeichnis seiner Kompositionen zu sagen, das wir im zweiten Teile folgen lassen.

Als im Jahre 1874 Dr. Haberl durch die maßgebenden Persönlichkeiten des Cäcilienvereins namentlich auch durch Franz Liszt veranlaßt, die Kirchenmusikschule in Regensburg gründete, da war es außer Hanisch und Dr. Jacob besonders Haller, der unermüdlich als Lehrer im Kontrapunkt tätig war und über 30 Jahre lang mit einer Gewissenhaftigkeit und einem Eifer unterrichtete, der ihm die Herzen seiner Schüler gewann und sie heute noch in aufrichtiger Verehrung und Freundschaft mit ihm verbindet. Wie viele Aufgaben mag er in diesen 30 Jahren des Unterrichtes korrigiert haben, wie viele tüchtige Kompositionen seiner Schüler mögen diesem fruchtbaren Unterrichte ihr Entstehen und ihre Verbreitung verdanken, wie vielen seiner Schüler mag er auch in dem späteren Wirken ein treuer Berater und Helfer gewesen sein! Und die hinauszogen, sie schickten wieder ihre Schüler, manche sogar ihre Söhne und es bildete sich allmählich eine feste Tradition, die namentlich der altklassischen Polyphonie zugute kam. Viele von ihnen stehen in führenden Stellungen als Domkapellmeister und Domorganisten, als Professoren und Lehrer, als Komponisten von Ruf und Ansehen; viele auch bekleiden bescheidenere Posten und wirken in kleinerem Kreise für die *Musica sacra.* Und wenn ihnen vielleicht diese schlichten Zeilen zu Gesicht kommen, dann werden sie sicherlich ihrem ehemaligen Lehrer dankbar im Geiste die Hand drücken und sich auch mancher heiterer Augenblicke erinnern, wie z. B. bei manchen schwierigen Konstellationen im Kontrapunkt eine „Prise" wieder glücklich den rechten Weg zeigte.

Selbst auf die Gefahr hin, eine Indiskretion zu begehen, muß ich hier noch einen Umstand verraten, der ein helles Licht auf das Charakterbild des selbstlosen Lehrers wirft: den ganzen 30jährigen Unterricht an der Kirchenmusikschule gab Haller vollständig — unentgeltlich um Gotteslohn; denn sein Kanonikat war der Lohn für die mit Mühen und Sorgen geleistete Arbeit als Inspektor und Chordirektor an der Alten Kapelle. Unser Herrgott möge es ihm einst reichlich

[1]) Es sei dieser Umstand ganz besonders hervorgehoben und betont, daß Ludwig I. dem damals noch jugendlichen Proske ein Kanonikat an der Alten Kapelle verlieh mit dem ausgesprochenen Willen für die altklassische Polyphonie zu wirken!

lohnen! Des Kanonikus Bescheidenheit war und ist sprichwörtlich. Daß er mit dem Direktor der Kirchenmusikschule Dr. Haberl im besten und innigsten Einverständnis stand und so ein prächtiges Zusammenwirken erzielte, war für ihn etwas Selbstverständliches und gereichte der Schule zum größten Nutzen.

So bebauten diese Männer den Boden, auf dem sich eine lebensvolle Tradition erheben sollte, eine Tradition, die eigentlich eine Fortsetzung der Römischen Schule bedeutet. Der päpstliche Kapellmeister Baini († 1844), der in seinem zweibändigen Werke *Memorie storio-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Rom 1828) uns das Leben und Wirken Palestrinas beschrieben, war der letzte große Meister und Interpret der altklassischen Polyphonie und von diesem Künstler lernte Proske bei seinem römischen Studienaufenthalt. (Vgl. K. Weinmann, Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, Regensburg, Friedrich Pustet 1909.) Die obige Behauptung, daß die Regensburger Tradition direkt auf die Römische Schule zurückzuführen ist, erhält aber nicht nur aus den angeführten Tatsachen ihre Richtigkeit, sondern wird sogar von Rom aus bestätigt. Das bezeugt das umfangreiche, prächtige Werk des Römischen Prälaten und Rektors am *Campo santo* Dr. Anton de Waal, *Roma aeterna,* die ewige Stadt, in ihren christlichen Denkmälern und Erinnerungen alter und neuer Zeit (Wien, Leo-Gesellschaft); in demselben wird von Seite 525—531 von der Kirchenmusik gehandelt und hier heißt es nun Seite 531 wörtlich: „Die höchste Blüte der *Cappella Sixtina*" liegt kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. Damals haben Proske in Regensburg und Hanisch die vortrefflichen Aufführungen unter Bainis Leitung gehört und sie haben nun im gleichen Stile eine Deutsche Schule gegründet, während nach Bainis Tod die Papstkapelle immer mehr zurückging. So hatte „Proske die Sixtina nach Regensburg verpflanzt" (Armelli). Ich habe mir diese schwerwiegenden Worte seiner Zeit in Rom selbst exzerpiert, ohne daranzudenken, daß ich sie einmal verwerten würde; offenbar erinnerte ich mich damals der berühmten Römischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts, besonders zur Zeit Palestrinas, denn mein Exzerpt trägt am Schluß die Bemerkung: „Rom 15. IV. 1912 abends, nach der Rückkehr aus Palestrina." Es braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden, daß diesem Rückschritt der *Cappella Sixtina* nach Bainis Tode, der bis in die letzten Regierungstage Leos XIII. andauerte, mit der Thronbesteigung Pius' X. ein energisches Halt geboten wurde. Waren schon im Jahre 1903 durch das berühmte *Motu proprio* neue kirchenmusikalische Verhältnisse für die gesamte katholische Kirche geschaffen worden, so erfuhr speziell die Papstkapelle im Jahre 1906 eine Neuordnung, mit der Pius X. seinen früheren Kapellmeister in Venedig, Lorenzo Perosi — 1893/94 Schüler Hallers an der Regensburger Kirchenmusikschule — betraute. Auch P. de Santis verdienstvolles und energisches Wirken zur Reorganisation der *Musica sacra* darf bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben.

Am 16. April begann in der ewigen Stadt der 10. Italienische Nationalkongreß für Kirchenmusik. Wer sich über den Verlauf desselben und seine kirchenmusikalischen Aufführungen näher orientieren will, lese den Bericht eines Anteilteilnehmers, Rektors J. Quadflieg in Elberfeld, den der Generalpräses des Cäcilienvereins, Prof. Dr. Müller, im Cäcilienvereinsorgan (1912, Nr. 5, S. 85) veröffentlicht hat. Auch dort wird aus allerletzter Zeit der vorbildlichen Pflege der altklassischen Polyphonie durch den Regensburger Domchor warme Anerkennung gezollt.

Ich schreibe und zitiere diese Texte nicht um für Regensburg Propaganda zu machen[1]) — denn das mag sich nach einer fast halbhundertjährigen Arbeit auf

[1]) Der beste Beweis hiefür mag wohl der sein, daß ich den obigen Bericht, den eine Reihe von kirchenmusikalischen Zeitschriften aus der „Kölnischen Volkszeitung" (1912, Nr. 371) herübergenommen haben, nicht einmal in der *„Musica sacra"* abdruckte.



dem Gebiete der *Musica sacra* erübrigen —, noch weniger, um den Regensburger Domchor unseren anderen bekannten und berühmten Domchören Deutschlands gegenüberzustellen, ich zitiere diese Texte einzig und allein deswegen, um die Tatsache einer einzigartigen Tradition auf dem Felde der altklassischen Polyphonie aufs neue zu konstatieren und zu beweisen, daß mit der Nennung des Namens Regensburg in kirchenmusikalischer Beziehung man allenthalben in der kirchenmusikalischen Welt gewohnt ist den Begriff zu verbinden: Hochschule und vorbildliche Pflegestätte des Palestrina-Stils. Diesen Ruhmestitel hat es sich in mühsamer Arbeit errungen. Im Laufe der Zeit gravitierte diese Richtung von den anderen Kirchen dann immer mehr nach dem Domchor, so daß dann ungefähr seit der Zeit, da Haberl Domkapellmeister war, Palestrinastil und Regensburger Domchor identische Begriffe wurden. Diese Richtung unterlag nie einem Zweifel: Bischof, Domkapitel und Domkapellmeister eiferten in dem Bestreben dieses erhabene Erbe einer großen Zeit zu beschützen. Wenn man das Repertoire dieser Zeit einer Durchsicht unterzieht, so ergreift einen unwillkürlich Staunen und Bewunderung über den praktischen Blick, mit welchen gerade diejenigen Werke hervorgeholt wurden, welche musikalisch am wirkungsvollsten sind. Und so wurde der Regensburger Domchor einer der angesehensten Kirchenchöre der kirchenmusikalischen Welt, und wie man in akatholischen Kreisen den Berliner Domchor und den Thomaner-Chor in Leipzig usw. als hervorragende Chöre nannte, so auch den Regensburger Domchor. Daß dieser Ruf nicht geringer wurde, dafür sorgten Dr. Haberl, der als idealer Interpret des Palestrinastils bekannt war, und sein Kollege Haller namentlich durch jene berühmte Generalversammlung des Cäcilienvereins in Regensburg zum 300jährigen Todestag Palestrinas und Orlandos im Jahre 1894, die jene oben erwähnte im Jahre 1874 an Leistungen und Wertschätzung wohl noch weit übertraf. Und was Domkapellmeister Engelhart seit seiner nunmehr fast 25jährigen Tätigkeit im Verein mit dem trefflichen Nachfolger Hanisch's als Domorganist, Professor Renner, geleistet und dem alten Ruhm neuen hinzugefügt hat, das kennt und weiß die Gegenwart und braucht nicht eigens betont zu werden. Sicherlich sind auch die Einladungen, die der Regensburger Domchor nach Italien, nach Prag usw. erhielt, ein Ausfluß der Anerkennung, die man seinen Aufführungen der altklassischen Polyphonie in allen Ländern entgegenbringt.

Soll nun diese alte, glänzende Tradition Regensburgs durch „ganz und gar wagnerische" Bestrebungen auf dem Gebiete unserer katholischen Kirchenmusik annulliert werden? Das ist die Frage, die nicht Regensburg stellt — denn das kennt und weiß seinen unverrückbaren Standpunkt —, sondern das ist die Frage, die allenthalben die katholische kirchenmusikalische Welt an Regensburg richtet und die in zahlreichen Anfragen von hervorragenden und schlichten Kirchenmusikern mündlich und schriftlich zum Ausdruck kommt. Und diese Frage soll am 50. Jubelfeste eines Mannes, der mit an der Wiege der kirchenmusikalischen Restauration stand, unter der zweifellosen Zustimmung seiner zahlreichen Schüler und Freunde mit einem kräftigen, entschiedenen „Nein" beantwortet werden. Selbstverständlich scheiden da Personen vollständig aus, denn es handelt sich hier nicht um Personen, sondern um Prinzipien. Nachdem aber die hypermoderne Richtung mit solcher Ungeniertheit auftritt und die öffentliche Meinung geradezu irrezuführen droht, wäre es für diejenigen, welchen Amt und Pflicht auferlegt zu sprechen, Verrat an der heiligen Sache, wenn sie schweigen würden.

Die Kirchenmusik in Regensburg darf es als eine besondere Gnade der Vorsehung betrachten, daß den Bischofsstuhl des hl. Wolfgang ein Kirchenfürst ziert, der gleich seinen hochseligen Vorgängern Valentin von Riedel und Ignatius von Senestréy, welche noch an der Wiege der kirchlichen Restauration standen, über das heilige

Erbe und die große Tradition des Regensburger Domchores und auch der Kirchenmusikschule seine Hand schützend hält und nicht duldet, daß dieselbe durch irgendwelche Gegenströmungen erschüttert werde. Das ist Sr. Exzellenz, des Hochwürdigsten Diözesanbischofs Dr. Antonius von Henle energischer Wille, der nicht bloß einen Ausfluß des traditionellen Herkommens bedeutet, sondern die eigenen künstlerischen Anschauungen des kunstsinnigen Kirchenfürsten zum Ausdruck bringt. Und diesen Willen hat Se. Exzellenz bereits zu wiederholten Malen seinem Domkapellmeister, dem Direktor der Kirchenmusikschule und in den Tagen der Wittfeier auch dem Generalpräses des Cäcilienvereins in unzweideutiger Weise ausgesprochen. Mit den Anschauungen des Bischofs decken sich auch die seines Hochwürdigsten Domkapitels, das in seinen neuesten Statuten vom 13. Januar 1913 im § 25 die sorgsamste und eifrigste Pflege der altklassischen Polyphonie fordert: „*Juxta celeberrimas huius ecclesiae cathedralis traditiones . . . cantus polyphonicus iuxta exempla, quae vocant ‚classica' . . . diligentissime colatur, exerceatur et proferatur.*"

Es ist also kein Grund zur Befürchtung vorhanden, daß die maßgebenden kirchlichen Behörden die Tradition des Regensburger Domchores fallen lassen. Ausdrücklich sei hier ferner bemerkt, daß auch die bekannte unerquickliche Streitfrage betreffs der chromatischen Choralbegleitung weder mit dem Domchor noch mit der Kirchenmusikschule irgend etwas zu tun hat, da hier als Fachlehrer Prof. Renner wirkt, der in der Choralbegleitung auf diatonischem Boden steht. Um diese Ansichten betreffs des Domchores zu widerlegen, habe ich schon im 8/9. Heft der *Musica sacra* 1913 (S. 196/97) auf Veranlassung eines inzwischen leider zu früh verstorbenen, weitblickenden und für die Tradition begeistert eintretenden Fachmannes, einen Brief des bekannten Dr. Jacob an Dr. Witt abdrucken lassen, der den Satz enthält:

„Wenn der Domchor in Regensburg die Musikschule bleiben will, die er bisher war, d. h. eine Schule für Kenntnis jener Musik, welche allen Neuerern zum Vorbild zu dienen hat, wenn er vor allem die künstlerische Einheit zwischen Bau und Gesang und Liturgie nicht bloß zu Gottes Ehre und Erbauung der Gläubigen, sondern auch zum Unterricht für Viele repräsentieren will, dann — muß dieser Chor exklusiv sein oder er hört auf, auch Musikschule zu sein."

Und steht es nicht in anderen Fällen ähnlich? Wenn ich einen mustergültigen Choralgesang, losgelöst von allen anderen Zutaten, hören, studieren und mich erbauen will, so gehe ich in eines unserer berühmten Benediktinerklöster, wo die traditionelle Pflege des Chorals zu Hause ist, zu den Solesmensern auf der Insel Wight, nach Beuron, Seckau, St. Emaus usw. Und diese Klöster sind so eifersüchtig auf ihre große Tradition und so streng in ihren Ansichten, daß sie die mehrstimmige Musik direkt ausschließen. Ich habe in Quarr Abbey auf der Insel Wight keinen einzigen mehrstimmigen Akkord gehört; und als der Regensburger Domchor im Jahre 1910 mit Unterstützung der k. k. österreichischen Regierung einer Einladung zur Vorführung der altklassischen Polyphonie nach Prag folgte, da durfte er — obwohl vom Benediktinerkloster St. Emaus gerufen und dort aufs herzlichste aufgenommen — seine polyphonen Aufführungen nicht in der Klosterkirche veranstalten, sondern mußte in eine andere Kirche wandern, die Benediktinerregel duldet nur Choralgesang in ihren Kirchen. Soll man über die Benediktinerchöre deswegen den Stab brechen? Ich glaube nicht. Denn in dieser bewußten und gewollten Einseitigkeit liegt ihre Stärke und ihre Tradition: ließen sie auch die polyphone Musik zu, vielleicht würden sie dann im Choral nicht jene Berühmtheit und Bedeutung erlangt haben.

Hätte Regensburg bisher nur moderne polyphone Kirchenmusik gepflegt, so wäre es wohl um keines Haares Breite vor hundert anderen Chören hervorgetreten und hätte auch keinen Grund irgendwelche besondere Aufmerksamkeit für sich zu beanspruchen, denn moderne Musik wird auf Hunderten von Chören ebensogut, und wo die entsprechenden Kräfte z. B. besonders Frauenstimmen vorhanden sind, vielleicht besser gesungen als in Regensburg. Würde der Regensburger Domchor mit seinen auserlesenen Knabenstimmen die Aufführung moderner Musik zum Prinzip erheben, dann wäre sein Schicksal besiegelt.

Aber auch ein bewußtes Experimentieren mit der modernen Richtung schließt die größten Gefahren in sich, Gefahren, die sich bis zur künstlerischen Unmöglichkeit steigern, wenn z. B. unmittelbar, ohne irgendwelche Vermittlung, neben ein altklassisches Werk ein hochmodernes gesetzt wird. Das sind Gegensätze wie Feuer und Wasser und lassen sich unmöglich überbrücken — ganz abgesehen von der Frage, ob das moderne Werk noch als kirchlich-liturgisches Werk im Sinne des *Motu proprio* gelten kann. Einem vom künstlerisch-ästhetischen Standpunkt aus aufgestellten Konzertprogramm würde niemals von der Künstlerwelt eine solche Stilmischung verziehen werden; was aber für die Welt künstlerisch unmöglich, kann noch weniger für den Tempel Gottes passen. Ein Zelebrans in weißer Albe und dem feinsten modernen Frack ist am Altare unmöglich; ein *Ecce homo* von einem altitalienischen Meister und als Gegenstück eine *Mater dolorosa* von einem modernen Sezessionisten nebeneinander im Zimmer aufgehängt, bringen entweder Unwillen oder Heiterkeit zur Auslösung.

Nach dem bisher Gesagten möchte es scheinen, Regensburg sei in der Vergangenheit und Gegenwart vollständig exklusiv, einseitig, päpstlicher als der Papst. Mit nichten. Wer die Verhältnisse in Regensburg kennt, wird zugeben, daß in bezug auf Kirchenmusik hier nicht das Dilemma gilt *aut — aut,* sondern *et — et,* also nicht: entweder altklassische oder moderne Kirchenmusik, sondern: altklassische und moderne Kirchenmusik. Und in der Tat wird auch in Regensburg der moderne Kirchenstil eifrigst und in schönen Aufführungen gepflegt wie die Kirchenchöre zur Alten Kapelle, St. Emmeram, Karmeliten usw. beweisen; auch die Kirchenmusikschule mit ihrem Chor singt neben den alten gerne unsere modernen Meister — soweit sie auf dem Boden der Liturgie und Kunst stehen — und ihr Programm, das vom gesamten Lehrerkollegium einstimmig aufgestellt und vom hohen Protektor der Schule, dem Hochwürdigsten Diözesanbischof, approbiert wurde, sagt hierüber:

„Demgemäß nimmt der spezifisch kirchliche Gesang, der gregorianische Choral, nach Maßgabe der Erlasse Pius' X. den ersten Rang ein. Ebenbürtig steht ihm zur Seite der Palestrinastil, als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Weltruf genießt. Nicht geringere Sorgfalt wendet die Schule einem kirchlich würdigen modernen Kirchenmusikstil zu, der nicht bloß theoretisch gelehrt, sondern auch in guten Aufführungen dargeboten wird." Aber was Regensburg als hochheiliges Erbe einer großen Tradition für sich in Anspruch nimmt und nehmen muß, das ist, daß sein Domchor die Pflegestätte der altklassischen Polyphonie sei und bleibe, wie er es bisher war.

Es handelt sich also — um das nochmals zu betonen und nicht mißverstanden zu werden — hier nicht um die modernste Phase in der kirchenmusikalischen Bewegung, sondern um kirchenmusikalische Fragen lokaler Natur, die aber als solche indirekt für die gesamte Kirchenmusik von Bedeutung sind. Was die obige bedenkliche Schwenkung unserer Kirchenmusik in allerletzter Zeit

nach der Linken anlangt, so ist das eine Sache, die in erster Linie den Cäcilienverein und seinen allverehrten Generalpräses mit der gesamten Vorstandschaft angeht, eine Sache, die ernster Betrachtung und Überlegung bedarf, um die Warnungsrufe derjenigen verstummen zu machen, die da sagen, unsere Kirchenmusik kehre allmählich wieder zu den alten Zuständen zurück, und es müsse abermals, nicht wie das erstemal, gegen eine unkünstlerisch-unliturgische Kirchenmusik Front gemacht werden, sondern gegen eine künstlerisch-unliturgische.

Per transennam darf wohl gesagt werden, daß in der Tat ein Umschlagen von einem Extrem in das andere in manchen Fällen stattzufinden droht. Die erste Zeit betonte das liturgische Moment im allgemeinen in der Weise, daß sie das künstlerische fast ganz aus dem Auge verlor, so daß ich in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" wohl mit Recht von dem Vereinskatalog sagen konnte: „So berechtigt der Standpunkt des Vereinskataloges ist, so wird doch im allgemeinen die Zukunft auch an den Kunstwert der Kompositionen einen strengeren Maßstab anlegen müssen, nachdem die Gegenwart nicht mehr an einem Mangel an kirchenmusikalischen Werken, sondern an einer Überproduktion leidet; anderseits aber möge die Kritik auch jede übertriebene Ängstlichkeit meiden, denn dem Künstlergenius, der in Ewigkeitswerten seine Werke für die himmelragenden Dome schafft, müssen weitere Bahnen zum Fluge offenstehen als dem schlichten Tonsetzer, der dem stillen Landkirchlein ein vielleicht bald wieder verblühendes Blümlein schenkt." Nunmehr scheint man aber in allerletzter Zeit das künstlerische Moment so übermäßig zu betonen, daß man das liturgische immer mehr aus dem Auge verliert. Und die Verteidiger dieser Position berufen sich dabei — es sei zugegeben *bona fide* — auf das *Motu proprio* und begehen damit eine Art Selbsttäuschung. Wer die Geschichte der Kirchenmusik kennt, wird die Befürchtung nicht ganz unterdrücken können, daß die kirchenmusikalische Komposition sich in einer Art *circulus vitiosus* bewegt und daß sie — falls ihre Bahn auf dieser Linie noch mehr nach links geht — am Ende da ankommen wird, wo sie am Beginn des 17. Jahrhunderts stand, als die Oper ihre Geburt feierte: Opernmusik in der Kirche. Man glaube doch nicht, daß die führenden Komponisten der damaligen Zeit, ein Viadana, ein Scarlatti, ein Monteverdi — um nur einige Vertreter der einzelnen Schulen zu nennen — musikalische Idioten waren; sie waren Komponisten, denen als Künstler nicht gerade viele der nachfolgenden Zeiten das Wasser reichen konnten. Man sehe sich doch die Epoche der großen Wiener Klassiker an, die Periode Haydn, Mozart, Beethoven usw.; man wird ihre Kirchenwerke wohl nicht in Bausch und Bogen als unkünstlerisch verwerfen können, aus manchem Stück leuchtet eine Kunst, wie man sie in der Gegenwart vergebens sucht. Aber was ihnen fehlte, war das liturgische Moment. Ist die Gegenwart gefeit gegen solche Verirrungen? Und wenn sie auch noch genug gesunde Kraft in sich hat, um „künstlerische Verirrungen" wie z. B. die chromatische Choralbegleitung „auf der ganzen Linie" abzuweisen, wird ein Gleiches auch auf dem Gebiete der Polyphonie der Fall sein, wo naturgemäß die Grenzlinien viel schwerer zu ziehen und Zugeständnisse an den „Geschmack" und das „Gefallen" und die „Erbauung" der Menge viel leichter zu machen sind?

Wenn irgend etwas diese Gefahr bannen und zurückhalten bezw. eine richtige Beurteilung derselben ermöglichen kann, so ist es jener lapidare Satz des *Motu proprio*, der ein ganzes Buch kirchenmusikalischer Ästhetik enthält und eigentlich das ABC der Kirchenmusik bildet: „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Aufbau, im Geiste und im Geschmacke der gregorianischen Melodie nähert und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, je mehr sie von diesem Vorbilde verschieden ist."

Das ist der Prüfstein, der Gradmesser der liturgischen Brauchbarkeit einer Komposition für Komponisten und Kirchenchöre. Daran messe jeder Komponist sein Werk und dann urteile er selbst und lasse andere urteilen. Und wenn er findet, daß das Urteil ein negatives oder wenigstens ein schwankendes sein muß, dann klage er nicht das *Motu proprio* und die Vorschriften der Kirche an, sondern sich selbst, sein hypermodernes Denken und Fühlen. Nicht die Kirche wird es sein, die ihre Gesetze nach seinen Anschauungen umwerten und ummodeln muß — dazu ist sie schon zu alt und zu erfahren —, sondern er wird als ein winziger Passagier auf dem mächtigen Zeitenstrome entweder mit dem Wogengange, den die Natur den Fluten angewiesen, mitschwimmen oder — ertrinken müssen. Und darum scheint uns die Ansicht richtig zu sein, die sich im April/Maiheft der *Musica Sacra* (1914, S. 78) ausgesprochen findet: Soll darum die Kirche wirklich mit einer neuen musikalischen Form bereichert, soll wirklich ein neuer Kirchenmusikstil gefunden werden, der die Probabilität der kirchlichen Würdigkeit für sich hat, so kann diese Form nur auf der wirklichen oder wenigstens idealen Basis des liturgischen Gesanges, d. h. des Chorals, liegen. Damit richten sich auch die ganz unverständlichen Worte von „einer ersehnten Reform der Kirchenmusik", die man in letzter Zeit so oft lesen kann, von selbst.

Doch, wie dem auch sei, jedenfalls ist es gut und heilsam, von Zeit zu Zeit auf die Gefahren, die unserer *Musica sacra* drohen, aufmerksam zu machen und darauf hinzuweisen, daß in einem neuen, modernen Stil nicht das alleinige Heil der Kirchenmusik gelegen ist. Und wenn in jüngster Zeit mit einem oft geradezu verletzenden Sarkasmus von dem Nachäffen der Alten immer wieder gesprochen und geschrieben wird, so bedenke man doch, daß auch ein Nachschaffen im Geiste und Stile der alten Meister — ich spreche hier nicht von einem bloßen Kopieren — seine Berechtigung hat; wie kein geringerer als Witt über diesen Punkt dachte, kann nachgelesen werden in seinem Aufsatze: „Was haben die modernen Kirchenkomponisten zu meiden?" im VII. Jahrgang der ‚Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik', 1874, Seite 75ff.

Wie eine überwürzte und überzuckerte Speise, wenn das Pikante daran weggeleckt ist, nicht mehr mundet, aber eine gesunde kräftige Hausmannskost jederzeit schmeckt, so wird auch — ohne Bild gesprochen — wohl der Großteil der Hallerschen Schöpfungen in der Kirchenmusik der kommenden Zeiten noch fortleben, wenn manches mit großem Aplomb angepriesene moderne Werk schon längst verschwunden sein wird. Die kirchliche Musik teilt in dieser Beziehung das Schicksal der weltlichen; der Klassiker Mozart mag die Jahrhunderte überdauern, ob aber das kommende Säkulum noch viel von Richard Strauß wissen wird? Darüber vermögen allein unsere Nachkommen zu entscheiden; ich fürchte aber, daß auch darin die „Geschichte als Lehrerin" Recht behält.

Der allverehrte Komponist Michael Haller darf an seinem 50jährigen Priesterjubiläum mit zufriedenem Sinn auf ein reichgesegnetes Wirken und Schaffen zurückblicken und wir zögern nicht, das Dichterwort auf ihn anzuwenden:

„Wer den Besten seiner Zeit genuggetan,
Der hat gelebt für alle Zeiten."

Dr. Karl Weinmann



Kompositionen Michael Hallers[1])

Op. 1. *De Teum laudamus.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel oder 5 Tromb.
Op. 2. *XX Motetta.* 3, 4, 5, 6 gemischte Stimmen.
Op. 3. *Requiem.* 4 gemischte Stimmen mit 4 Tromb. ad lib.
Supplementum ad Op. 3. *„Dies irae“.* 4 gemischte Stimmen mit 4 Tromb.
Op. 3b. *Litaniae Lauretanae B. M. V.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 4. *Missa Prima.* 3 gemischte Stimmen, Orgel ad lib.
Op. 4. *Missa Prima.* 4 gemischte Stimmen mit obligater Orgel, bearbeitet von Quadflieg.
Op. 5. *Missa Secunda.* 3 gemischte Stimmen ohne und mit Orgel ad lib.
Op. 6a. *Missa „Assumpta est“.* 4 Männerstimmen mit Orgel oder 4 Tromb.
Op. 6b. *Missa „Assumpta est“.* 4 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 7a. *Missa Tertia.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 7b. *Missa Tertia.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Missa Tertia. 4 gleiche Stimmen mit Orgel, bearbeitet von Marxer.
Op. 8a. *Missa Quarta.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 8b. *Missa Quarta.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 9. *Missa Quinta. Requiem.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Suppl. ad Op. 9. *Responsorium „Libera me, Domine“.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Suppl. II ad Op. 9. *Sequentia „Dies irae“.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Missa Quinta. Requiem. 4 gemischte Stimmen mit Orgel, bearbeitet von Jettinger.
Op. 10. *Litaniae Ss. Nominis Jesu.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 10b. *Litaniae Ss. Nominis Jesu.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 11. *Litaniae Lauretanae B. Mariae V.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 11b. *Litaniae Lauretanae B. Mariae V.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 12. *Litaniae Lauretanae B. Mariae V.* 4 Männerstimmen.
Op. 13a. *Missa Sexta.* 3 Männerstimmen mit 9 stimmiger Blechbegleitung.
Op. 13b. *Missa Sexta.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 13c. *Missa Sexta.* 3 Männerstimmen ohne Orgel, bearbeitet von Felini.
Op. 13d. *Missa Sexta.* 4 Männerstimmen mit Orgel, bearbeitet von Goller.
Op. 14. *Cantica in hon. B. Mariae Virginis.* 2 Stimmen mit Orgel.
Op. 15. *XVIII Motetta.* 3, 4, 8 gemischte Stimmen.
Op. 16. *Laudes Eucharisticae.* 4, 5, 6 gemischte Stimmen mit Tromb. ad lib.
Separat-Abdruck aus Op. 16. *Laudes Eucharisticae.* Unisonochor mit 5 stimmiger Blechbegleitung, bearbeitet von Engelhart.
Op. 17a. Maiengrüße. (1. Sammlung) 4 gemischte Stimmen.
Op. 17b. Maiengrüße. (2. Sammlung) 4 gemischte Stimmen.
Op. 17c. Maiengrüße. (3. Sammlung) 4 gemischte Stimmen.
Op. 17d. Maiengrüße. (4. Sammlung) 4 gemischte Stimmen.
Op. 18. *X Motetta pro Festis principalibus Domini.* 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 19. *Missa Septima in hon. S. Cunigundis Imperatricis Virginis.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 20. *Missa Octava „O salutaris hostia“.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 21. *Cantiones ad recipiendum processionaliter Episcopum.* 3, 4, 6 Stimmen.
Op. 22. *Missa Nona „O quam suavis est“.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 23. *Missa Decima.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 24. *Missa Undecima in hon. S. Henrici, Imperatoris Confessoris.* 5 gemischte Stimmen.
Op. 25. *Missa Solemnis, Septimi Toni.* 6 gemischte Stimmen.
Op. 26. Weihnachtskantate. Soli, gemischten Chor mit Klavierbegleitung.
Op. 26b. Weihnachtskantate. Soli und Frauenchor mit Klavierbegleitung.
Op. 27a. *Missa Duodecima.* 4 gemischte Stimmen, Cantus I und II, Altus, Bassus.
Op. 27b. *Missa Duodecima.* 4 gemischte Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß.
Op. 28. „Mozart“. Ein Lebensbild in 2 Aufzügen. Oberstimmen mit Klavierbegleitung.
Op. 29. *Litaniae Lauretanae B. Mariae V.* 4 gemischte Stimmen.

[1]) Diese Zusammenstellung verdankt die Redaktion dem Eleven und Bibliothekar der Kirchenmusikschule Herrn Fr. Schubert. Die meisten der obigen Werke sind im Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg erschienen.

Op. 30. O du sonnige, wonnige Welt. Mezzosopran, oder Bariton mit Violoncell oder Violine und Klavier.
Op. 31. *Missa Tertia decima in hon. S. Ursulae V. et Mart.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 31 b. *Missa Tertia decima in hon. S. Ursulae V. et Mart.* 4 Männerstimmen.
Op. 32. Mariengarten. 34 Lieder zur Verehrung der seligsten Jungfrau Maria. 1, 2, 3 gleiche Stimmen mit Orgel oder Klavier.
Op. 33. I. Der Pilgrim von St. Just. Dichtung von Platen mit melodramischer Klavierbegleitung.
Op. 33. II. Das Gewitter. Dichtung von Schwab mit melodramischer Klavierbegleitung.
Op. 33. III. Die Barke des heiligen Franz Xaver. Dichtung von W. Born mit melodramischer Klavierbegleitung.
Op. 34. Frühlingslust. Terzett für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung.
Op. 35. *Coram Tabernaculo.* 1—2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 36. Die harmonische Modulation der Kirchentonarten.
Op. 37. *Harmoniae selectae de Resurrectione Domini.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 38. *Harmoniae selectae de Passione Domini.* 4, 5, 8 gemischte Stimmen.
Op. 39. *XI Motetta.* 4 Männerstimmen.
Op. 40. *Adoremus. Cantiones Eucharisticae.* 4, 5, 8 Männerstimmen.
Op. 41. *Missa Decima quarta.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 42. *Te Deum laudamus.* 3 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 43. *Cantiones Ecclesiasticae.* Heft I. 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 43. *Cantiones Ecclesiasticae.* Heft II. 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 43. *Cantiones Ecclesiasticae.* Heft III. 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 44. Wiegenlied. Terzett für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung.
Op. 45. Gesänge zu den Prozessionen am Feste Mariä Lichtmeß und am Palmsonntage. 4 gemischte Stimmen.
Op. 46. Die heilige Cäcilia und die heilige Elisabeth. 2 Schauspiele.
Op. 47. Lieder zum heiligen Aloysius, zur heiligen Elisabeth usw. 3 Oberstimmen.
Op. 48. *Cantus ad Aspersionem Aquae benedictae.* 3, 4, 5 gemischte Stimmen.
Op. 49. Motett *„Tu es Petrus"*. 4 Männerstimmen mit Orgel und Instrumentalbegleitung.
„Tu es Petrus". 4 gemischte Stimmen mit Instrumentalbegleitung, bearbeitet von Kreitmaier.
Op. 50. *Cantiones variae de Ss. Sacramento.*
Op. 51. „Sonnenwende". Dramatisches Weihnachts-Märchenspiel. 3 Oberstimmen mit Klavierbegleitung.
Op. 52. *Responsoria in Triduo Majoris Hebdomadae ad Matutinum.* Gemischte Stimmen.
Op. 53. *Cantica Sacra I. „Missa Quinta decima".* 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 54. *Cantica Sacra II. „Cantiones Ecclesiasticae".* 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 55. *Cantica Sacra III. „Missa pro Defunctis".* 2 gleiche oder 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 56. Jubiläums-Festlied. 4 gemischte Stimmen mit Klavier oder 9stimmiger Blechbegleitung.
Op. 57. Die heilige Cäcilia. Oratorium. Gemischter Chor mit Klavierbegleitung.
Op. 58. Der heilige Wolfgang. Oratorium für Bariton und Chor mit Klavierbegleitung.
Op. 59a. *Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes.* 4, 5 Männerstimmen.
Op. 59b. *Hymni et Cantus cultui Ss. Sacramenti servientes.* 4, 5 Männerstimmen.
Op. 60. *25 Offertoria.* 4 Männerstimmen.
Op. 61. Beiträge zu den zweistimmigen Offertorien in *Musica Sacra* (Haberl).
Op. 62. *Missa Sexta decima in hon. S. Antonii de Padua.* Vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel.
Op. 62b. *Missa Sexta decima in hon. S. Antonii de Padua.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 62c. *Missa Sexta decima in hon. S. Antonii de Padua.* 3 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 63. *XII Pange lingua et Tantum ergo.* 4, 5, 6, 7, 8 gemischte Stimmen.
Op. 64. „Abendfeier", Lied für Altsolo und 4 Männerstimmen.
Op. 65. *Missa Septima decima, in hon. B. M. V. ad Veterem Capellam Ratisbonae.* 5 gemischte Stimmen.
Op. 66. Liederkranz zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu. 3 Oberstimmen mit Orgel.

Op. 67. Institutsleben. Dramatisches Gedicht von Dr. Scheglmann mit Chören für Töchterinstitute.
Op. 68a. *In sepultura adultorum.* 4, 5, 6 gemischte Stimmen, Blechbegleitung ad lib.
Op. 68b. *In sepultura adultorum.* 4 Männerstimmen.
Op. 69. *Missa XVIII. in hon. S. Maximi Episcopi et Confessoris.* 3 Männerstimmen.
Op. 70. Weihnachtsweisen. 9 Lieder zur heiligen Weihnachtszeit. 2 gleiche Stimmen mit Klavier oder Harmonium.
Op. 71. *Missa XIX. in hon. S. Michaelis Archangeli.* 5 gemischte Stimmen.
Op. 72. *„Alcestis“.* Religiöses Drama in 3 Aufzügen. 3 Oberstimmen mit Klavier.
Op. 73. „Das zerstreute Christkind“. Weihnachtsspiel. 2 Stimmen mit Klavier.
Op. 74. *Missa pro defunctis.* 2 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 75. *Tricinia Mariana.* 3 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 76. *Litaniae de Sacro Corde Jesu.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 77. *Litaniae de Sacro Corde Jesu.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 78. *Carmina Ecclesiastica.* Ausgewählte klassische Kirchengesänge. 4 gemischte Stimmen.
Op. 79. *Litaniae de Sacro Corde Jesu.* 3 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 80. *XXXV Offertoria.* 4, 5 gemischte Stimmen.
Op. 81. *Requiem cum Libera.* 5 gemischte Stimmen.
Op. 82. Zwei *Pange lingua.* 4 gemischte Stimmen.
Op. 83. *Missa brevis in hon. S. Wolfgangi.* 4 Männerstimmen.
Op. 84. Motett *„Homo quidam“.* 4 Männerstimmen.
Op. 85. Dreißig fromme Lieder. 3 Oberstimmen mit und ohne Orgel.
Op. 86. *Missa XX. in hon. S. Caeciliae Virg. et Mart.* 5 gemischte Stimmen.
Op. 87. *Missa XXI. in hon. S. Aloysii Gonzagae.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 88a. *Exempla Polyphoniae Ecclesiasticae.* Altklassische, kirchl. Vokalkompositionen.
Op. 88b. *Exempla Polyphoniae Ecclesiasticae.*
Op. 89. *Cantus Eucharistici.* 3, 4 gleiche Stimmen.
Op. 90. „Offertorien“. 4 Männerstimmen.
Op. 91. *Tricinia Eucharistica.* 3 gleiche Stimmen.
Op. 92. *Missa.* 8 gemischte Stimmen, 2 chörig.
Op. 93. *Missa in hon. S. Ottiliae.* 3 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 94. *Offertorium „XII Ave Maria“.* 3, 4 gleiche und gemischte Stimmen.
Op. 95. *Missa in hon. S. Cassiani. Episcopi et Mart.* 4 Männerstimmen mit Orgel.
Op. 96. Kantate „Kind Jesu“. (Manuskript.)
Op. 97. *III Lamentationes Jeremiae Prophetae.* 4, 5 gemischte Stimmen.
Op. 98. *V Motetta „In Nativitate Domini.* 3 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 99. *IV Motetta festiva.* 6, 7, 8 gemischte Stimmen.
Op. 100. *Litaniae Lauretanae.* 4 Männerstimmen mit Orgel.
Op. 101. *Missa „Ave Maria“.* 6 gemischte Stimmen.
Op. 102. *Missa in hon. Ss. Angelorum Custodum.* 2 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 103. *Cantus in hon. S. Joseph Sponsi B. M. V.* 2, 3 gleiche Stimmen mit Orgel.
Op. 104. *Litaniae de Sacro Corde Jesu.* 4 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 105. 6 Mariengrüße. Gemischte Stimmen.
Op. 106. 5 Grablieder. 4 gemischte Stimmen.
Op. 107. Marienkinderweisen. 1, 2 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 108. Messe nach Motiven der *Missa Brevis* von Palestrina. 3 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 109. *Missa in hon. St. Gabrielis Archangeli.* 4 gemischte Stimmen mit Orgel.
Op. 110. *Missa in hon. S. Angelae Mericiae V.* 3 Oberstimmen mit Orgel.
Op. 111. 15 fromme Lieder für 2, 3 und 4 gleiche Stimmen.

Werke ohne Opuszahl.

Jugendliederkranz. Ausgewählte Lieder für 3, 4 Oberstimmen.
Liederhort. Auswahl von 2, 3, 4 stimmigen Liedern für Oberstimmen mit Klavier oder Harmonium.

Theoretische Werke.

Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang.
Vade mecum und Übungsbuch für Gesangunterricht.

Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

XVII.

„Wir müssen warten, bis der liebe Gott uns einen Palestrina der modernen Orchestermusik erweckt," schrieb Witt einmal an Liszt. Die größte, für das kirchliche Orchester zu vermeidende Klippe ist der Konzert- und Theatersatz; er ist es auch, der, allein (im Instrumentalgebiet) ausgebildet und so, wie er war, zum Gottesdienst herangezogen, die ganze Kirchenmusik verweltlichte. Weltlich, **unkirchlich**, unliturgisch, was heißt das? Fassen wir diesen vielgebrauchten, etwas allgemeinen Begriff ins Auge. Er ist der Gegensatz der *Musica sacra*, die wir bisher in ihren Grundlagen und Gesetzen zu zeichnen uns bemühten.

Unkirchlich ist vor allem jede Musik, welche sowohl im Stimmungs- und Ideengehalt, als in den Ausdrucksmitteln und äußeren Formen das gewöhnliche Leben und seinen Gedankenkreis samt seinen Unterhaltungen, seinem Wechsel von Fröhlichkeit und Trauer widerspiegelt. Es ist die Theater- und Konzertmusik, welche in die Kirche von solchen Musikern hineingetragen wird, welche nicht die nötige kirchliche Bildung haben, um die liturgischen Gedanken und Affekte des Gottesdienstes recht zu erfassen und auszudrücken. Sie drücken deswegen die Stimmungen der kirchlichen Opferfeier mit den nämlichen Mitteln aus, die sie zur Wiedergabe ihrer rein menschlichen Gefühle und Leidenschaften im Theater und Konzert anwenden. Hier, im Theater und Konzert, herrscht bloß das gewöhnliche Leben mit seinen Wechselfällen. Also ist die Übertragung des Theaters und Konzertes auf den Kirchenchor eine Verweltlichung. Beweisen wir den Obersatz: die liturgischen Stimmungen werden mit den nämlichen Mitteln ausgedrückt, welche für die Wiedergabe der rein menschlichen Gefühle und Leidenschaften verwendet werden. Die Mittel sind in Melodie, Harmonie und Rhythmus enthalten. Betrachten wir zuerst das melodische Element in den meisten Werken der sogenannten modernen Kirchenmusik und sehen wir dabei von dem unterlegten kirchlichen Texte ganz ab. Man wird sich bald überzeugen können, daß die hier angewandte Modulation und Melodiebildung von der in Theater und Konzert gebräuchlichen nicht wesentlich verschieden ist. Dieselben melodischen Phrasen, welche die Empfindungen der weltlichen Liebe ausdrücken, finden sich als Ausdrücke der Gottesliebe und Frömmigkeit gebraucht. Dieselben Motive, welche weltliche Freude und Siegesjubel darstellen, werden zu Stimmen der Lobpreisung und Verherrlichung Gottes verwendet. Die nämlichen düstern Melodien, welche auf der Bühne als Todesklagen oder Ausdrücke des Jammers und der Verzweiflung gehört werden, müssen in der Kirche dazu dienen, die Affekte der Reue und Buße, der heiligen Trauer und des Schmerzes über die eigene Sünde und deren göttliche Sühne, das Leiden und Sterben Jesu, zu verkörpern.

Einer so gearteten leidenschaftlichen Melodisierung, die sich demgemäß durch alle chromatischen Töne der Skala hindurchwindet und in den frappantesten Intervallen sich ergeht, schließt sich eine Harmonie an, in welcher die dissonierenden Akkorde nicht mehr als ein untergeordnetes technisches Hilfsmittel zur Überleitung nach anderen konsonierenden Akkorden behandelt werden, sondern eine selbständige, sehr bedeutende Rolle spielen, nämlich als Mittel zur Hervorbringung besonderer Effekte, zur Schilderung menschlicher Leidenschaften, zur musikalischen Eigenmalerei einiger im Texte erwähnter Szenen, z. B. der Anbetung der Hirten vor der Krippe, der Geißelung und Kreuzigung Christi, der Auferstehung, und zwar dies alles nicht bloß im Rahmen einer bescheidenen Tonmalerei, die ja auch Palestrina und Lasso angewendet haben, einer Ortsschilderung, Charakterschilderung, einer symbolischen Zeichnung, sondern mit der aufdringlichen Geste eines Schauspielers und im Kolorit der Leidenschaftlichkeit und Unruhe. Dieselbe Unruhe tragen in sich die konsonierenden Akkorde mit ihrer ewigen Hast nach Wechsel, Modulation und auffallender Mischung. Und so sind die nämlichen harmonischen Formen

und Folgen, welche für die theatralischen Szenen des Schmerzes, des Streites, der Verzweiflung gebraucht werden, auf die Affekte der Buße und Reue, der Trauer und Zerknirschung in der Kirchenmusik übertragen.

In der profanen Musik des Theaters und Konzertes finden heftige Gemütsbewegungen, exaltierte Ausbrüche von Freude oder Schmerz, von Jubel oder Jammer und dramatisch leidenschaftliche Gemütstätigkeit ihren naturgemäßen und berechtigten Ausdruck, wenn auch ein gewisses Maßhalten und Aufklären, wie in jeder Kunst, so auch hier zu den Erfordernissen der künstlerischen Form gehört. Aber in der *Musica sacra* gibt es keine eigentlich leidenschaftlichen Ergüsse — das Wort „Leidenschaft" im gewöhnlichen Sinne der Umgangssprache, nicht im philosophischen Sinne genommen —; die fehlerhaften Leidenschaften schweigen in der Kirche und die guten Leidenschaften (starke Affekte) werden durch gläubige Ehrfurcht vor der unendlichen Majestät Gottes und durch bußfertige Erinnerung an die eigene Sündhaftigkeit immer etwas gedämpft, so daß über alle Affekte eine gewisse heilige Ruhe gebreitet ist. Mit der leidenschaftlichen Melodisierung und Harmonisierung geht Hand in Hand eine leidenschaftliche Rhythmisierung.

An Stelle einer ruhigen, von Demut durchwehten Bewegung des Gesanges und Orchesters, in welcher der Rhythmus und Takt zwar die Verschiedenheit der Affekte und den Unterschied zwischen lyrisch und dramatisch markiert, aber niemals das Geleise des Maßvollen und Untergeordneten verläßt, tritt in der „weltlichen" Kirchenmusik ein unruhiger Rhythmus auf und zwar als anmaßender Herrscher, der mit hervorstechenden und scharfeinschneidenden Bewegungsformen, mit künstlichen Figuren, hüpfenden Taktarten, kurzen, flüchtig dahinrollenden Noten, mit „brillanten" Koloraturen und schnellen Tempos die Vertonung des liturgischen Textes auf leichtfertige Bahnen führt.

Melodie, Harmonie und Rhythmus also, welche dem Theater und Konzert entnommen sind, verweltlichen die Kirchenmusik; und eine verweltlichte Kirchenmusik ist unkirchlich. Weit davon entfernt, die kirchlich-liturgischen Stimmungen und Ideen darzustellen, tragen sie im Gegenteil die profanen Stimmungen und Gedanken, wenn auch in akademischem Kleide, in die Kirche hinein.

Beaulieu sagt in einem Vortrag vor der Pariser Akademie *des beaux arts* vom 17. April 1858 *sur le caractère que doit avoir la musique d'église: „Le style religieux (ecclésiastique) doit être simple en même temps que ferme, pur et correct. Toutes les recherches mélodiques, harmoniques, rhytmiques, ou instrumentales doivent en être éccartées aussi bien que les banalités."* Er wünscht einfache, kräftige, natürliche Harmonie, sparsamen Gebrauch des verminderten Sept- und kleinen Nonakkordes *(éminemment propres à l'expression passionée),* die Dominantseptime in den Periodenschlüssen vorbereitet; studierte, komplizierte Rhythmen, die einander kreuzend eine große Aufregung ankünden, sollen strenge verbannt bleiben; überhaupt alles, was theatralische Färbung hat.. Darum sollen auch Melodien in chromatischen Fortschreitungen vermieden werden, die Melodien sollen sich in der ruhigen, klangvollen Mittellage halten. Die Instrumentalbegleitung soll vorzüglich auf das Saitenquartett gebaut werden, auf diesem Grunde sollen die Bläser, geschickt und klug verwendet, Färbung und Abstufung des Ausdruckes hineinbringen; Sätze für Bläser allein sollen höchst sparsam angebracht werden. So Beaulieu. Stehlin („Naturgesetze im Tonreiche", S. 50) fügt hinzu: „Der Gesang bewege sich in den Formen des Chorals, die Harmonie sei ruhig, ohne schwierigere Intervalle, ohne Ausweichungen in fremde Tonarten; der Satz sei polyphon (wegen des Ernstes, der ihm innewohnt), doch ohne eigentlich fugiert zu sein; die Dissonanzen seien mehr durch den Worttext als durch den Wechsel der Akkorde bedingt."

Unkirchlich, weltlich sind, wie wir gesehen haben, viele Messen und andere Kirchenkompositionen aus sich, d. h. durch die Art der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus. Aber viele sind oder werden vielmehr unkirchlich durch den weltlichen Vortrag; und zwar sind es die Theatermanieren des (Helden-)Solo, des Schleifens und Hinüberziehens, des *portamento* (der virtuosenhaften Emphase), des Tremolierens, Trillerns und anderer Verzierungsfiguren, welche den Gesang süßlich, weichlich und gekünstelt machen, was der Einfachheit, Bescheidenheit und Frömmigkeit des kirchlich-liturgischen Gebetes widerspricht.

Besonders leicht treten diese Unarten — in der Kirche sind es solche — bei dem Frauengesange zutage. Darum ist bei diesem eine doppelte Sorgfalt anzuwenden, damit die besagten Manieren hintangehalten werden. Der Chorregent ruhe nicht, bis der Gesangvortrag der Frauen dem der Knabenstimmen möglichst ähnlich ist, besonders bezüglich der Intonation, welche eine ganz gerade sein muß. Der Knabengesang ist deswegen vorbildlich in der *Musica sacra,* weil er das Gegenteil der weltlichen Sentimentalität ist. Er ist natürlich: wie das Wässerlein von der Quelle fließt er, wie der Vogel in den Zweigen singt, klingt er. Er ist selbstlos; die Noten allein gibt er wieder und nicht die Eitelkeit und Selbstgefälligkeit oder Gefallsucht dazu. Er ist frisch und hell wie Erstlingsfrucht, wie Glockenton und Orgelklang; er ist hart wie Stahl und durchdringend wie der Sonnenstrahl. In diesen Eigenschaften entspricht er dem liturgischen Text; von diesem sagt der Heilige Geist: „Das Wort Gottes ist lebendig, wirksam, eindringend bis zur Scheidung der Seele".

Unbeugsam wie Stahl und Eisen ist das göttliche Wort, quellend aus dem ewigen Jungbrunnen des unvergänglichen Lebens, nichts suchend, als Licht und Leben zu geben. Die Intonation des Knaben (und im weiteren Sinne die Intonation der Männerstimme überhaupt) gibt diese Eigenschaften des ernsten liturgischen Wortes am besten wieder, sie ist ein natürliches Symbol derselben. Um diese Aufstellung recht zu verstehen, vergleiche man einen Knabenchor mit einem Frauenchor in einer und derselben kirchlichen Komposition. Der erstere trägt die heiligen Worte wie in einer Fernperspektive, weil in einem objektiven, ja fremden Tone vor; die Worte klingen hell und durchdringend, unbeugsam, wie befehlend aus Himmelsfernen. Der andere Chor hat in seiner Intonation eine mehr subjektive Färbung; die gesungenen Worte klingen mehr menschlich, überredend, einschmeichelnd; der Ton ist gedämpft, sentimental, geschmeidig. Bei solchem Unterschiede der Intonation ist es begreiflich, daß die ernsten *a cappella*-Kompositionen im Munde des Knabenchores besser sich ausnehmen, als im Munde des Frauenchores, umgekehrt die modernen, mehr schmiegsamen Tonschöpfungen besser im Munde des Frauenchores; man wird finden, daß die Polyphonie (die Musik der „Alten", Palestrina, Orlando und ihre Schulen), von Frauen gesungen, eine Art von „Widerspruch im Beisatz", d. h. im Vortrag, ist; Stil und Inhalt ist streng, der Tonanschlag und Vortrag weich. Darum sollen an allen Kathedralen und größeren Kirchen, wo „die Alten" aufgeführt werden, Sängerknaben-Institute errichtet sein.

Hat der Dirigent bloß Frauenstimmen, schule er sie so ein, daß sie in allem den einfachen und geraden Tonanschlag der Knaben nachahmen; im übrigen lege er lieber moderne Messen und Motetten auf das Pult.

Bekanntlich entstand über den Frauengesang, der in den Ländern diesseits der Alpen mit Duldung der Bischöfe eingeführt war, nach dem *Motu proprio* vom 22. Nov. 1903 neuerdings eine mehrjährige Diskussion in Europa und Amerika. In diesem *Motu proprio* wird nämlich ausgesprochen: weil die Sänger in der Kirche ein wirkliches liturgisches Amt bekleiden, so sind Frauen als untauglich zu einem solchen Amte zur Chorteilnahme oder zum Musikchore nicht zuzulassen (n. 13). Wendet man diese Worte unmittelbar auf unsere Musikchöre an, so sind alle Sängerinnen von dem liturgischen Gesange bei einem Amte oder einem feierlichen Offizium, z. B. Vespern, auszuschließen. Indes geben die *Ephemerides liturgicae* in vol. 22, p. 140 eine mildere Auslegung, indem sie dafür halten, ein liturgischer Dienst der Sänger sei nur jener, welcher im Chor vor dem Altare oder am Altare selbst von Leviten ausgeübt werde. Daß zu diesem Dienste Frauenspersonen nicht befähigt sind, ist selbstverständlich; dagegen, wenn solche Personen außerhalb des Chorraumes in irgend einem Nebenraume getrennt vom Altare und nach Möglichkeit auch von Männern getrennt am Gesange sich beteiligen wollten, so verbiete weder das *Motu proprio* Pius X., noch ein anderes Gesetz diesen Gesang. Diese milde Auffassung wird durch die Erklärung der Heiligen Ritenkongregation vom 17. Januar 1908 amtlich bekräftigt, indem auf die Anfrage des Erzbischofs Ibarra von La Puebla in Mexiko, ob es nicht erlaubt sei, daß Frauen und Mädchen in eigenen, von den Männern getrennten Bänken die stehenden Gesänge der Messe ausführen oder wenigstens bei nicht strenge liturgischen Funktionen Hymnen und Lieder in der Volkssprache singen dürften, die Kongregation auf beide Fragen mit Ja antwortete (*Ephem. lit.* 22, p. 138) und beifügte:

Es sollten unter den Gläubigen Männer und Knaben, soweit es möglich sei, die gottesdienstlichen Gesänge ausführen, aber besonders in deren Ermangelung sollten Frauen und Mädchen nicht ausgeschlossen sein; wo eine *officiatura choralis* (ein bestellter Sängerchor von Klerikern) bestehe, sollte der ausschließliche Gesang der Frauen, besonders in Kathedralkirchen, nicht zugelassen werden, außer der Bischof gestatte ihn aus wichtiger Ursache. Immerhin solle man darauf bedacht sein, daß keine Unordnung entstehe.

Nach dieser Entscheidung, so schließt Dr. Andreas Schmid, Universitätsprofessor in München (in *Musica sacra* 1908, Nr. 6), ist der Gesang von Frauen und Mädchen auf dem Kirchenchore fernerhin nicht mehr zu beanstanden.

Unkirchlich werden, so haben wir ausgeführt, viele Kirchenkompositionen durch unkirchlichen, d. h. weltlichen Vortrag; selbst gute Kirchenmusikstücke verlieren durch diesen Vortrag und durch zu schnelles Tempo viel von ihrer Kirchlichkeit. Umgekehrt werden solche Messen, Vespern und Motetten usw., die man indifferent, d. h. weder kirchlich noch unkirchlich nennen könnte — dazu gehört auch die religiöse Musik —, durch einen würdigen Vortrag sehr gehoben, ja nahezu kirchlich gemacht. Denn ein für die Kirche angemessener Vortrag, besonders wenn er von innerer Andacht eingeflößt und getragen ist, gibt der Komposition Geist und Leben, und zwar liturgische Erwärmung, liturgisches Leben. Und so kommt es, daß sogar Messen von Haydn erträglich klingen.

Bisher hat unsere Ausführung über die unkirchliche Musik beim Gottesdienste den ersten Gegensatz der *Musica sacra* gezeigt, nämlich die weltliche Kirchenmusik. Der zweite Gegensatz ist die (bloß) geistliche Musik, *Musica religiosa*. Von dieser ist schon zu wiederholten Malen in der Reihe unserer Aufsätze: „Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik“ gehandelt worden. Sie gibt in ihrem Ideen- und Stimmungsgehalt entweder religiöse Bilder und Vorstellungen aus dem Gebiete der Gottesverehrung und der Heiligengeschichte, oder gibt die dramatischen Szenen der Messen in bloß persönlicher Auffassung, d. h. mit subjektiven Eindrücken, nicht mit den Stimmungen und Vorstellungen des liturgischen Textes, wieder.

Diese religiöse Musik ist wesentlich verschieden von der kirchlichen Musik; und sie kann, wie dargetan worden, von dieser unterschieden werden, mit anderen Worten: der kirchliche Tonsetzer kann mit den angegebenen fünf Mitteln bestimmte Ideen, und zwar kirchliche Ideen nach dem jeweiligen liturgischen Texte ausdrücken. Wie, ist ausführlich gezeigt worden. Besonders ist die konventionelle Symbolik hierin eine sichere Führerin.

Und nun mögen die geehrten Jünger der *Musica sacra* selbst urteilen, wie viele Kirchenkompositionen ganz und voll liturgisch seien, wie viele dagegen bloß religiös gestimmt. Wiederum erhebt sich die Frage, wie viele, sagen wir vielmehr wie wenige der kirchlichen Messen, Motetten und Vespern zur eigentlich ästhetischen Kunst gehören, und wie viele zur technischen Kunst, zur Kunst der schönen Form und der geistlichen Unterhaltung. Fromme Gefühle, wie in den Kemptermessen, machen die Musik noch nicht zur kirchlichen, und liturgische Stimmungen (Affekte) machen die Tondichtung noch nicht zu einem ästhetischen Kunstwerk: es müssen liturgische Ideen zugleich (wenn auch in engen Grenzen) dargestellt werden; dann ist ein kirchliches und ästhetisches Werk geschaffen. Beethovens Messen bieten ästhetische Kunst, aber bloß religiös-ästhetische, Greiths und andere Messen sind kirchliche Affekt- und Formmusik, Kempters und vieler anderer Kirchenstücke sind teils kirchliche Stimmungsmusik; die meisten Kirchentonsetzer, alte und neue, die Palestrinaschule nicht ausgenommen, begnügen sich mit der „Grundstimmung des Chorals“. Diese Grundstimmung ist jedoch nicht als eine allgemeine, jeder Individualität und Abwechslung der Affekte bare Stimmung aufzufassen; auch ist damit nicht jedweder Ideenausdruck ausgeschlossen. Es soll nur die Choralstimmung einerseits mit ihrem ernsten, kirchlich andächtigen und salbungsvollen Grundton, andererseits die Art und Weise, die einzelnen liturgischen Affekte auszudrücken, bezeichnet werden. Mit den Affekten werden andeutungsweise einige Ideen — nicht immer — gegeben, besonders in der Schilderung des inneren Lebens.

Die unkirchliche, unliturgische Kirchenmusik ist ein Widerspruch, ein Widerspruch in sich selbst; denn eine Musik, die in der Kirche aufgeführt werden soll und doch nicht

in die Kirche gehört, hebt sich selbst auf. Sowohl die weltliche Art derselben, als die bloß geistliche gehört nicht in die Kirche. Sie gehören in das Theater oder in den Konzertsaal und zu außerliturgischen religiösen Feiern. Der Cäcilienverein hat zwar energisch mit aller unkirchlichen Musik aufgeräumt, aber noch ist sie nicht überall verschwunden. Wenn Klarheit der Grundsätze in bezug auf die *Musica sacra* herrscht, wodurch die kirchliche Musik von der religiösen, die ästhetische von der Gefühlsmusik und die Stimmungsmusik von der (wenn auch religiösen) Unterhaltungsmusik unterschieden wird, ist die Ausmusterung der nicht in die Kirche gehörigen Musik bei einigermaßen gutem Willen leicht zu bewerkstelligen.

Zwar eine haarscharfe Grenze zu ziehen zwischen den angegebenen Arten ist bei einem so flüssigen Gebiet wie die Musik ist, wenigstens nicht in jedem einzelnen Fall möglich, namentlich ohne konventionelle Symbolik, die das offizielle Erkennungszeichen der liturgischen Musik ist. Aber um die unwürdige Musik und die unliturgische Kirchenmusik auszuscheiden, ist die haarscharfe Grenze nicht nötig; es genügt Klarheit. Klarheit wollten wir durch unsere Auseinandersetzungen schaffen, um den kirchlichen Tonsetzern die rechten Grundlagen für ihre Arbeiten, den Dirigenten sichere Grundsätze für die Auswahl und Einübung der geeigneten Musikalien, beiden aber den liturgisch-musikalischen Geist zu vermitteln. *Qui bene distinguit, bene discit.* Wer gut unterscheidet, lernt gut; vor allem lernt er das Zuviel und Zuwenig vermeiden und sich in der goldenen Mitte halten. Das Zuviel mancher Cäcilianer, ihr Übereifer und ihre Übertreibungen, haben der guten Sache unserer *Musica sacra* mehr geschadet, als die direkten Gegner derselben, das verhaßte Wort „Purismus" oder „Cäcilianismus" verdankt dem Widerstreben gegen solch einseitige *Musica sacra* seine Prägung. Hingegen hat das Zuwenig im kirchenmusikalischen Geiste und Eifer jene seichte, nichtssagende, ja manchmal leichtfertige Chormusik in die Kirche gebracht, welche der Heiland, wenn er noch unter uns weilte, gleich den Verkäufern und Geldwechslern aus dem Gotteshaus vertreiben würde.



I. Bücher und Schriften

Drinkwelder, Dr. Otto. Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik. Praktische Erklärung aller kirchenmusikalischen Gesetze. (Zwölftes Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", herausgegeben von K. Weinmann.) **Regensburg, Fr. Pustet.** 206 Seiten. In Leinwand geb. 1 *M.*

Das Buch gehört wohl zu den aktuellsten Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik und deswegen in die Hand eines jeden, der mit Kirchenmusik irgendwie zu tun hat, des Geistlichen wie des praktischen Kirchenmusikers. Denn hier finden sich aus der Feder eines Fachmannes in wissenschaftlich-populärer Form die gesamten bisherigen Erlasse und Vorschriften über Kirchenmusik auf Grund der neuesten authentischen römischen Dekrete dargelegt. Der Inhalt läßt sich nicht beschreiben, sondern muß gelesen werden; nur soviel sei gesagt, daß der I. Abschnitt darlegt die „Grundsätze über das Verhältnis von Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik", also die aktuelle Frage von „Last und Kraft", und der II. Teil eine „Praktische Erklärung der einzelnen kirchenmusikalischen Vorschriften nach dem *Motu proprio* vom 22. November 1903" gibt. Es braucht wohl nicht eigens betont zu werden, daß vorliegendem Büchlein in seiner Eigenart nichts ähnliches in unserer kirchenmusikalischen Literatur an die Seite gestellt werden kann, auch von der buchhändlerischen Seite aus nicht: 206 Seiten in einem eleganten Leinwandband zu dem erstaunlich billigen Preise von 1 *M.* Vielleicht darf auch noch erwähnt werden, daß der Heilige Vater das Büchlein aus der Hand des Verfassers an Ostern dieses Jahres mit größtem Interesse und Wohlwollen entgegengenommen hat. Darum „Nimm und lies!"

— — Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. VIII. Heft der Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), herausgegeben von Professor Dr. P. Wagner. **Graz, Styria.** XI und 84 Seiten. Preis 2 *M* 60 *₰*.

Professor Wagner erwirbt sich speziell um die Choralwissenschaft nicht nur durch seine eigenen großen Werke ein hervorragendes Verdienst, sondern auch dadurch, daß er aus dem Kreise seiner Schüler eine Reihe von Publikationen anregt, fördert und herausgibt, die als Bausteine einen nicht zu unterschätzenden Nutzen stiften. Eine solche Mosaikarbeit ist die vor kurzem erschienene Dissertationsschrift Dr. Drinkwelders. In Anlage ähnlich dem zweiten Heft der Veröffentlichungen „Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsaß" gibt der Verfasser im I. Abschnitt eine Beschreibung der Handschrift *Cod. mus.* Berol. Z 78, eines wahrscheinlich aus Quedlinburg stammenden Sequentiars. Die Schrift zeigt die Eigen-

tümlichkeiten der Minuskeln des 12. Jahrhunderts, als sich der Übergang von der karolingischen zur gotischen Minuskel vollzog; die Neumen gehören ebenfalls einer Übergangsperiode an, nämlich dem Übergang von den Metzer zu den gothischen Neumen. Die dem Hefte beigegebene Tafel liefert eine hübsche Schriftprobe und erinnert ganz an die Notenschrift des oben erwähnten Hymnars. Der II. Abschnitt enthält die Transkription der 25 Sequenzen in diplomatisch genauer Wiedergabe mit kritischen Anmerkungen, bezw. Verbesserungen, der III. Abschnitt handelt von der Charakteristik des Sequenzenstils und verschafft dem Verfasser Gelegenheit zu manchen scharfsinnigen Beobachtungen und Konjekturen. Es besteht kein Zweifel, daß die ebenso fleißige wie gelehrte Arbeit einen wertvollen Beitrag zur musikalischen und liturgischen Geschichte der Sequenzen bildet, zumal ja die melodische Seite der mittelalterlichen Sequentiare noch recht arm ist an Spezialuntersuchungen und die von dem verdienten Forscher H. Bannister vorbereitete Gesamtausgabe der Sequenzen wahrscheinlich noch viele vorausgehende Detailarbeit erheischt.

Kunz, Ch. Das katholische Kirchenjahr. Populär-wissenschaftlich dargestellt. 200 Seiten. **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 2 M 10 Pf, geb. 2 M 80 Pf.

Zur Popularisierung des katholischen Gottesdienstes kann nie genug getan werden. Der Verfasser dieses Büchleins, mit reichem Wissen und Können und mit einem ungemein praktischen Blick ausgestattet, gehört zu jenen verdienstvollen Männern, die diese Popularisierung mit zu ihrer Lebensaufgabe machen. Weitbekannt ist sein großes liturgisches Werk: „Handbuch der priesterlichen Liturgie“, drei Bände (Fr. Pustet, Regensburg), ebenso sein im gleichen Verlag erschienenes und in diesen Blättern warm empfohlenes „Kleines Meßbuch“ (lateinisch und deutsch). Vorliegendes Büchlein nun will die Kenntnis und den Geist des katholischen Kirchenjahres in die weitesten Kreise tragen, um unseren herrlichen Gottesdienst den Gläubigen in seiner ganzen Ausdehnung und Bedeutung zum Verständnis zu bringen: Der Aufbau des Kirchenjahres, seine geschichtliche Entwicklung, die poesievolle Schönheit der Zeremonien, alles — mit einem keineswegs aufdringlichen apologetischen Einschlag — findet hier eine ebenso prägnante wie lichtvolle und lebenswarme Darstellung. Ich kann das vorzügliche Büchlein Laien jeglichen Standes — auch Nichtkatholiken zur Orientierung —, Chorregenten, Studierenden an Lehrerseminaren und besonders an Kirchenmusikschulen nicht warm genug empfehlen und nur bedauern, daß die erste Auflage nicht bereits in der Sammlung „Kirchenmusik“ erschienen ist, wie es nach der Zusage des H. H. Verfassers bei der Fortsetzung des Bändchens — und hoffentlich bei der recht bald zu erwartenden zweiten Auflage — der Fall sein wird.

Hennen, B. Requiem. Meßbüchlein zum Gebrauch bei Seelenmessen und Begräbnissen. **Trier, Paulinus-Druckerei.** Preis 70 Pf.

Ein hübsches praktisches Büchlein, das als Gebet- und Gesangbuch bei Seelenmessen und Begräbnissen — freilich ist hier der Ritus der einzelnen Diözesen ein verschiedener — benutzt werden kann; es enthält vier Formulare mit Gesängen, darunter auch das Choralrequiem, das aber typographisch miserabel aussieht.

Weinmann, Karl. Gradualbuch. Auszug aus der *Editio Vaticana* mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken. 2. Aufl. VIII und 663 Seiten. **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 3 M, geb. 4 M.

Der Herausgeber schreibt im Vorwort zur zweiten Auflage:

„Die Notwendigkeit einer zweiten Auflage vorliegenden Gradualbuchs innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeit hat für die Richtigkeit der Anschauungen des Herausgebers, die er im Vorwort zur ersten Auflage niedergelegt, wohl den besten Beweis erbracht. Es gibt also eine nicht unbeträchtliche Zahl von Kirchenchören — die ansehnliche Höhe der ersten Auflage spricht hiefür eine deutliche Sprache —, welche den Anordnungen Pius' X. in bezug auf die *Editio Vaticana* mit Freuden nachzukommen bemüht sind, denen aber Kraft oder Zeit (oder beides) fehlen, um die solistischen Gesänge des Gradualresponsoriums und des Traktus in einer Weise ausführen zu können, wie sie Kunst und Liturgie unbedingt fordern müssen. Für diese Chöre, und nur für diese, ist nach der Intention des Herausgebers vorliegendes Buch gedacht; er steht hiebei eben auf dem Standpunkt, daß es besser sei, die liturgische Vollständigkeit des Gottesdienstes durch einfachen und würdigen Gesang zu erreichen als dieselbe überhaupt nicht anzustreben oder durch mangelhaften Vortrag zu verunstalten. Das sei hier ausdrücklich jenen Kritikern gegenüber festgestellt, denen entweder die Erfahrung für die Bedürfnisse unserer gewöhnlichen Kirchenchöre, namentlich in Deutschland, fehlt oder die den edlen gregorianischen Gesang, das tausendjährige Erbe einer glaubensstarken Zeit, durch moderne Gesangsweisen immer mehr in den Hintergrund zu drängen suchen.

Daß der Herausgeber auch in der Praxis diesen Standpunkt vertritt, mag am besten der Umstand dartun, daß er vorliegendes Buch beim Unterricht in der Kirchenmusikschule für seine Schüler nicht eingeführt hat, da dieselben auch die Gradualien und Alleluja, die schönsten und duftigsten Blüten des Gradualbuchs, kennen und üben, und später selbst singen und lehren müssen. Dieses Ideal möchte er auch bei allen jenen Kirchenchören verwirklicht wissen, die dazu imstande sind — und das sind alle unsere größeren und besseren Chöre mit einem tüchtigen Leiter —, und deswegen wird für diese Chöre, welche die Ausgaben mit Choralnoten und Violinschlüssel liebgewonnen haben, in nicht allzu ferner Zeit das gleiche Buch mit allen Gradualien usw. in Noten erscheinen und im Anschluß daran ein Auszug für diejenigen Kirchen, welche nur an den Festtagen des Jahres ein Hochamt feiern.

Auf diese Weise hofft der Herausgeber allen Wünschen gerecht zu werden und mit diesen Ausgaben, die seinerzeit zur Popularisierung der Medizäa soviel beigetragen haben, auch für die Verbreitung der *Editio Vaticana* zu wirken."

Riemann, H. Große Kompositionslehre. III. Band: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil. **Stuttgart, W. Spemann.** VIII und 246 Seiten. Ungeb. 8 M.

Riemanns unglaubliche Arbeitskraft ruft in der musikalischen Welt staunenswerte Bewunderung wach; noch mehr aber der Umstand, daß der Musikgelehrte, der Historiker auch auf Gebieten sich heimisch fühlt, die man sonst den praktischen Musikern, den Komponisten, überläßt. Warum man über den letzten Umstand sich so verwundert zeigt, sehe ich nicht ein; denn fürs erste ist Riemann wirklich praktischer Musiker (seine erste Lehrtätigkeit hat sich am Konservatorium vollzogen) und Komponist (vgl. seine interessante Biographie von C. Mennicke in der Riemann-Festschrift [Leipzig 1909], wo über 70 Kompositionen etc. aus seiner Feder aufgezählt sind), fürs zweite kann wohl nur derjenige ein sachgemäßes Urteil auf diesem Gebiete abgeben, der als Historiker und Ästhetiker den Entwicklungsprozeß der einzelnen Formen usw. genau kennt. Und gerade das gibt auch dem vorliegenden Riemannschen III. Bande, der ein großes und verdienstvolles Werk glänzend abschließt, sein Gepräge, das ihn von anderen ähnlichen Büchern scharf unterscheidet. Hatten die beiden ersten Bände die Aufgabe, die Entwicklung der Gesetze der Formgebung, der musikalischen Zeichnung darzulegen, so ist der Schlußband der musikalischen Farbengebung und speziellen Charakteristik gewidmet und nicht nur der werdende und gewordene Komponist, sondern auch der musikalisch interessierte Musiker kann hier Dinge lernen, die ihm in der Riemannschen Betrachtungsweise als Neuland erscheinen werden. Daß aber der Verfasser dieses Neuland nicht etwa bei den Neutönern *à tout prix* sucht oder findet, davor bewahren den Pädagogen Riemann seine reichen historischen Kenntnisse und Erfahrungen. Wir wollen seine diesbezüglichen Anschauungen (Vorrede S. VII), die auch für den Kirchenmusiker nicht ohne Interesse sind, kurz hiehersetzen: „Vielleicht werden manche in meiner Darstellung eine reichlichere Heranziehung von Beispielen aus der allerjüngsten Literatur vermissen; ihnen kann ich nur entgegenhalten, daß das Neue an dem Neuesten so gut wie gänzlich negierender und destruktiver Natur ist und sich in absichtlichen Gegensatz zu dem durch hartes Ringen von Jahrhunderten erreichten Normativen setzt, das eben darum sich einer systematischen Darstellung entzieht und nicht Gegenstand einer schulmäßigen Lehre sein kann."

Daß der Wunsch des Verfassers, sein Werk möge „dem jungen Komponisten auch für die letzten freien Flüge der Phantasie ein wohlmeinender Berater sein", sicher in Erfüllung geht, dafür hat der Meister durch die Gediegenheit des Gebotenen selbst gesorgt.

Riemann, Hugo. Musiklexikon. 8. Auflage. 1. Lieferung. (20 Lieferungen à 80 Pf.) **Leipzig, Hesse.**

Schon wieder ist eine neue Auflage „des Riemann" notwendig geworden und wiederum wird sie ganz neu bearbeitet und vollständig neu gesetzt, und zwar in größerem Format, um dem Buche die Einbändigkeit zu erhalten. Es hieße Wasser in die Donau tragen, wollte man zum Lob des Werkes die Feder ansetzen, ein solches Werk lobt sich durch seine inneren und äußeren Qualitäten von selbst; nur soviel sei gesagt, daß eine Reihe von neuen Namen die 1. Lieferung bereits füllen, daß unsere großen Denkmäler-Publikationen noch mehr wie bisher herangezogen wurden, ja selbst oft unscheinbare Aufsätze in Zeitschriften unter Rücksichtnahme auf irgend ein neues Resultat, so daß man also ohne Widerspruch zu finden behaupten kann, Riemann gibt in seinem Musiklexikon den Niederschlag der neuesten musikhistorischen Forschung.

Grunsky, Dr. K. Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. (Nr. 239 der Sammlung Göschen.) Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. I. Teil. (Nr. 710.) **Leipzig, Göschen.** Preis à 90 Pf.

Die erste Auflage umfaßte das 17. und 18. Jahrhundert in einem Bändchen; für die 2. Auflage hat der Verfasser den Stoff, durch die neueste Forschung ergänzt, wesentlich erweitert und auf drei Bändchen verteilt. Die Art der Darstellung ist die gleiche geblieben; ein frischer, aus eigenem Studium und eigener Anschauung resultierender Ton durchzieht das Ganze. Eine katholische Kirchenmusik scheint für den Verfasser nicht zu existieren, wenigstens betrachtet er dieses Gebiet fast ausschließlich vom protestantischen Gesichtswinkel aus, ein Nachteil des sonst sehr verlässigen und dankenswerten Büchleins.

Wustmann, R. Johann Sebastian Bachs Kantatentexte. 298 Seiten. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Ungeb. 5 M.

Diese Kantatentexte bilden den Jahrgang XVII,1 der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft und bieten den Originaltext mit anmerkungsweise beigefügten Änderungsvorschlägen. Daß eine solche Ausgabe mit kritischem Kommentar, der die verständnisvolle Arbeit des Herausgebers und seiner Berater allenthalben erkennen läßt, notwendig war, braucht wohl nicht eigens betont zu werden; daß dieselbe nun zu einem wertvollen Nachschlagebuch für alle Freunde der Bachschen Kunst geworden ist, an diesem Verdienst haben die Bachgesellschaft, der Herausgeber und nicht zuletzt die Verlagsfirma gleichen Anteil.

Schwartz, Rudolf. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1913. XX. Jahrgang. **Leipzig, Peters.** Preis 4 M.

Der soeben erschienene 20. Jahrgang des in allen musikalischen Kreisen mit Freuden aufgenommenen Peters-Jahrbuchs widmet zwar den Großteil seiner gehaltvollen Aufsätze der weltlichen Musik, der



Oper, doch fallen auch für den Kirchenmusiker einige Brosamen ab, so z. B. die Würdigung Verdis als Kirchenmusiker in dem feinsinnigen Aufsatz Kretzschmars über den italienischen Meister, der bekanntlich in seiner Jugendzeit Organist und Domkapellmeister von Busetto war. Für das vielgetadelte Requiem bricht Kretzschmar mit Entschiedenheit eine Lanze und hebt außer dem *Stabat mater* speziell noch seine wenig bekannten *Quattro pezzi sacri* rühmend hervor. Ob das Requiem wirklich das hohe Lob verdient sei dahingestellt; ich für meine Person konnte für dasselbe noch niemals — erst vor kurzem habe ich es wieder in einer gediegenen Aufführung gehört — eine rechte Wärme empfinden. Von größtem Interesse ist ferner der Aufsatz des verdienten Herausgebers Prof. Schwartz: „Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland", den eine Reihe von Notenbeispielen trefflich illustriert. Den Schluß des Jahrbuchs bildet das gewohnte, für den musikalischen Fachmann überaus wertvolle „Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1913 erschienenen Bücher und Schriften über Musik".

Das Musikbuch. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
In der *Musica Sacra* ist auf dieses Werk, eine nach Gruppen und Gattungen geordnete Zusammenstellung von Büchern über die Musiker, die Musik und die Instrumente aus dem Verlag von Breitkopf & Härtel, schon hingewiesen worden; es sei hiemit nochmals getan, da viele Anfragen um Musikliteraturangaben einfach durch die Benützung dieses Buches, das die hervorragendsten Werke und fast alle Verfassernamen von Bedeutung enthält, erledigt werden. Und dies kann um so leichter geschehen, als die Firma Breitkopf & Härtel unseres Wissens das inhaltlich und typographisch wertvolle Buch an Interessenten in generöser Weise gratis abgibt.

II. Kompositionen

1. Messen

An Meßkompositionen hat die katholische Kirchenmusik wirklich keinen Mangel, sie überschwemmen nunmehr geradezu den Markt; aber solange mancher Verleger lustig darauf losdruckt, ob die Komposition nun musikalischen Wert hat oder nicht, „wenn's nur abgeht", solange ist keine Besserung zu hoffen und das launige Verslein, das ein bekannter Kritiker einmal auf einen bekannten Verleger gemacht hat, behält auch künftighin seinen Wert. Der Referent hebt unter den ihm vorliegenden Kompositionen, von denen die eine oft der anderen gleicht wie ein Ei dem anderen, diejenigen hervor, denen wenigstens einigermaßen musikalischer Wert eignet; die Namen der anerkannten Komponisten bürgen ja ohnehin auch für die Gediegenheit ihrer Werke.

1. Messen für vierstimmigen gemischten Chor mit und ohne Orgel: Als ein ganz vorzügliches Opus — wenn auch erst ein Op. 2 — darf die *Missa in hon. Beatae Mariae Virginis* von **Karl Koch** angesprochen werden. In dieser für die Singstimmen wie besonders für die Orgel anspruchsvollen Messe singt und klingt alles und der Autor versteht es namentlich in melodischer Hinsicht einen überraschend feinen und schönen Satz zu schreiben. Wüßte ich nicht, daß der Komponist an der Regensburger Kirchenmusikschule in der Komposition ein Schüler Griesbachers war, seine Schreibweise hätte es mir unzweifelhaft verraten, wenn ich damit auch keineswegs behaupten will, daß sich die Persönlichkeits-Note des Komponisten nicht schon kräftigst zeigt. Diese noch intensiver auszubilden sei sein Bestreben und wenn er nicht in eine ungesunde und unnatürliche Chromatik verfällt, wozu manche Partien seiner Messe bedenklich hinneigen, so können die Worte zutreffen, welche die *Musica Sacra* (1913, Seite 238) von seinem vierstimmigen Chor „Wohin" schreibt: „Es besteht kein Zweifel, daß man schon bald den hochbegabten priesterlichen Komponisten als „Dritten im Bunde" neben seinen großen Landsleuten Mitterer und Goller nennen wird." Diese beiden Meister möge er sich in der klaren, sanglichen Satzweise und in der ungesuchten und ungekünstelten Modulation zum Vorbild nehmen und in seinen zukünftigen Werken zur Ausprägung bringen. — Eine persönliche Note trägt auch die Messe mit Orgel von **M. Ziegelmeier,** Op. 29 mit dem eigentümlichen Titel *„Sub umbra illius (!)"*, [1]) der einem anderen geistreichen Titel *„Laudate eum (!)"* würdige Konkurrenz macht. Das Opus gehört sicherlich zu den wertvolleren Neuerscheinungen des Verlages und wird auch mit seiner durchsichtigen und edlen thematischen Stimmführung manche minderwertige Messe verdrängen, aber beim Durchspielen der Partitur kann man den Eindruck doch nicht loswerden (vergl. z. B. 1. Partie des *Credo*), daß der Verleger dem Komponisten immer wieder auf die Seele gebunden hat: „Aber, bitte, ja recht leicht und einfach, mehr für unsere ländlichen Chöre!" Eine Reihe von wirksamen Steigerungen (z. B. im *Sanctus*) möchte Referent noch eigens hervorheben. — Nicht für ländliche Chöre, wenn auch schlichter wie seine erste Festmesse, ist **Dr. Kromolickis** „Zweite Festmesse *in hon. S. Sophiae M.*" [1]) für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel (4 Bläser ad lib.) geschrieben. Sie ist im polyphonen Stile gesetzt und zeugt von der Gewandtheit des Autors im Kontrapunkt, verlangt aber auch von den Sängern gute Schulung und besonders eine zweckmäßige Atemführung und reine Intonation, denn ein mangelhafter Vortrag würde diese Messe zu einem Zerrbild gestalten und ihre Wirkung vernichten. Man besehe sich daraufhin einmal das *Kyrie*, wohl das schönste Stück der Messe, und man wird unsere Behauptung bestätigt finden. Die reichbewegte Orgelbegleitung vom *Allegro assai* des *Credo* an möchte ich nicht zurückweisen, nur darf bei dem zum Schluß sehr bewegten Tempo kein Stümper darüberkommen, wie die Messe über-

[1]) Augsburg, Böhm & Sohn.

haupt an den Organisten sehr große Anforderungen stellt. Bei sorgfältiger Vorbereitung mag die für Kirchenchöre mit modernem Repertoire komponierte Festmesse ihre Wirkung nicht verfehlen; weitere Kompositionen werden dem Autor sicherlich noch mehr Routine und Glätte im Satze verschaffen. — Zwei Messen, die ungefähr auf der gleichen Stufe des musikalischen Gehaltes und des mittleren Schwierigkeitsgrades stehen, sind: **Šistek, V.**, Op. 42. *Missa in hon. Corporis Christi* [1]) und **Koch, M.**, Op. 4. *Missa solemnis* [2]) beide für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Die letztere, an Gollers vielgesungene Aloysiusmesse erinnernd, hat noch den Vorzug, daß sie auch mit Streichquintett und zwei Hörnern aufgeführt werden kann. —

Weiters liegen an vierstimmigen Messen für gemischten Chor noch vor: **Scheel, J.**, Op. 15, *Missa in hon. S. Galli;* [3]) **Scheel, J.**, Op. 16, *Missa in hon. S. Dominici* [3]) (mit Orgel); **Wassmer, B.**, Op. 7, St. Blasiusmesse; [1]) **Frey, C.**, Op. 4, *Missa „Ave verum Corpus“;* [1]) **Schulz, Jos.**, Op. 8, *S. Angelus Custos (!)* [5]) Dritte Auflage. Die letzteren drei schlicht und recht wie hundert andere. Dann für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor (eine solche Besetzung halte ich im Interesse unserer Chöre für einen Unfug; entweder vierstimmig oder sechsstimmig), eine nach dem dritten *Kyrie*-Motiv der achtzehnten Choralmesse der *Editio Vaticana* gut gearbeitete *Missa „O Crux benedicta“* [3]) mit Orgelbegleitung und zwei Trompeten und zwei Posaunen ad lib. von **J. G. Meuerer**, Op. 79. Für fünfstimmigen gemischten Chor ist eine dem neuen Kardinal der Erzdiözese Köln von seinem Domkapellmeister gewidmete *Missa „In Paradisum“* [3]) von **J. Schulte**, Op. 7 geschrieben, welche das thematische Material aus der Antiphon *„In Paradisum deducant te Angeli“* im VII. Modus nimmt. Der Komponist gibt seinem Opus in der Vorrede bereits selbst eine empfehlende Kritik mit auf den Weg, indem er sagt: ... „so trägt die Komposition ein festliches und glanzvolles Gepräge, so daß sie bei allen feierlichen Gelegenheiten Verwendung finden kann“; daß er damit recht hat, wird niemand leugnen, der sich das rhythmisch-frische Leben ansieht, das in der Partitur herrscht. Sicherlich wird ein feinsinniger Dirigent hier zu rechter Zeit durch ein gemäßigtes Tempo zu nivellieren wissen; damit der fünfstimmige Satz nicht erdrücke und ermüde, dafür hat der Autor ebenfalls durch rechtzeitiges Auf- und Abtreten Sorge getragen und so wohltuende Abwechslung geschaffen. Auch wenn man nicht mit allem in der Komposition einverstanden ist, wird man doch sagen müssen, daß Schultes Op. 7 zu den besten a cappella-Messen der letzten Zeit gehört. — 2. Messen für Männerchor: **Scorra, A.**, Op. 17. Messe zu Ehren des Allerheiligsten Altarssakramentes [2]) für eine Tenor- und zwei Baßstimmen mit Orgel; **Engel, V.**, Op. 35. *Missa in hon. S. Joseph* [2]) (ohne *Credo);* **Franssen, E.**, Op. 14. Messe in *F* zur Ehre der Unbefleckten Empfängnis Mariä; [2]) **Knüppel, A. A.**, Op. 7. *Missa in hon. S. Ludgeri,* [2]) sämtliche für vierstimmigen Männerchor mit Orgel. — 3. Messen für Frauenchor: *Missa „Mater admirabilis“* [1]) von **P. Griesbacher**, Op. 86b und *Missa „Stella Maris“* [1]) von **P. Griesbacher**, Op. 141b, beide Bearbeitungen der bekannten und vielgesungenen Messen für dreistimmigen Frauenchor. — 4. Messen für zwei Singstimmen mit Orgel: **Höfer, Fr.**, Op. 43. *Missa in hon. Francisci Salesii* [4]) ist auf einem eigenartigen Boden gewachsen; klassische Formen verbinden sich hier mit modernen und geben der Komposition nicht das bekannte Alltagsgepräge der gewöhnlichen zweistimmigen Messen, sondern drücken ihr einen ernsten, fast herben Zug auf. Es braucht wohl nicht eigens gesagt werden, daß unsere schlichten Landchöre diesem Opus nicht gewachsen sind (am wenigsten wohl der Organist!), aber für unsere Institutschöre mit ihren schmiegsamen und biegsamen Mädchenstimmen bietet die Messe (besonders im sorgfältigst zu behandelnden, im Rheinbergerschen Stil geschriebenen *Benedictus)* eine dankbare Aufgabe. — Ganz anderen Charakter trägt die *Messa breve e facile in onore di S. Ambrogio* [6]) von **G. Bentivoglio**, Op. 54, über welcher der blaue italienische Himmel gelacht und wo der Komponist in leichter und lieblicher Kantilene und in nicht unschöner Linienführung das nochmals zu sagen weiß, was andere seiner Landsleute in der gleichen Tonsprache schon oft gesagt haben. —r.

2. Orgelkompositionen.

Renner, Joseph jun. Orgelbegleitung zu den Responsorien der Messe sowie zu den Responsorien und Psalmtönen der Vesper nach der *Editio Vaticana*. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 1 *M.*

Eine Orgelbegleitung zu den Responsorien der Messe und den Psalmtönen der Vesper ist bis jetzt unseres Wissens separat noch nicht erschienen. Um so dankbarer wird vorliegende leichtflüssige und leichtausführbare Begleitung aus der Feder des bekannten Regensburger Domorganisten und Professors an der Kirchenmusikschule in allen kirchenmusikalischen Kreisen, wo die *Editio Vaticana* bereits Eingang gefunden, begrüßt werden. Die Melodien sind in der bequemsten Lage harmonisiert und können mühelos transponiert werden. Wie es sich bei der Firma Pustet von selbst versteht, ist die Austattung schön und solid, der Preis billig.

Meuerer, J. G., Op. 79. 49 kleine Präludien für Orgel oder Harmonium. Heft I und II à 1 *M* 25 *Pf.* **Leobschütz, Kothes Erben.**

Wohl mancher, der die beiden Hefte zur Hand nimmt, wird zuerst mit einem Blick auf das Titelblatt fragen: Hat der Komponist wirklich ein 50. Präludium nicht mehr fertig gebracht? Heft I enthält

[1]) Augsburg, Böhm & Sohn. [2]) Regensburg, Gleichauf. [3]) Düsseldorf, Schwann.
[4]) Regensburg, Coppenrath. [5]) Freiburg, Herder. [6]) Milano, Bertarelli.

nur kurze, homophone Stücklein für ABC-Schützen; Heft II greift etwas weiter aus und bietet auch thematische Nummern, darunter mehrere gutklingende Trios, welche aber auch nicht über den ersten Schwierigkeitsgrad hinausgreifen. Billig und leicht.

Bas, Julius. 6 Orgelstücke. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 1 M 20 Pf.

Es sind folgende Nummern: Magnifikat im VIII. Ton, *Te lucis ante terminum* im VIII. Ton. *Vexilla*, 2 Fugen 3st. ohne Pedal, 1 Fuge mit 2 Themen 4st. mit Pedal. Leicht bis schwer.

Meister, R., Op. 48. Präludium-Album für den Unterricht in Seminarien und Präparandenanstalten sowie zum kirchlichen Gebrauch. Preis 3 M.

Trenkner, W. Orgelklänge aus neuerer und neuester Zeit. Preis 4 M. Beide: **Leipzig, F. E. C. Leukart.**

Meister legt eine Sammlung von 150 leichten bis mittelschweren Choraleinleitungen vor mit zum Teil bewährten Komponisten wie Albrechtsberger, Frescobaldi, Fischer, Kittel, Rinck, Volkmar usw.; die genaue Bezeichnung der Pedalapplikatur wird den Spielern zum Vorteil sein. Trenkners Sammlung setzt mit den fast durchwegs auf Drei-Liniensystem notierten Stücken schon gewandte und tüchtige Spieler voraus und zielt auf die Verwendung zum Studium für den Gottesdienst und Konzertgebrauch. Wenn auch in erster Linie die Sammlung für den protestantischen Gottesdienst bestimmt ist, namentlich die „Choral“vorspiele, so läßt sich wohl auch das eine oder andere Präludium in katholischen Kirchen verwenden. Die Autoren mit gutklingenden Namen gehören meist der Neuzeit an, so Rheinberger, Reger, Renner, Gulbins, Herzog, Bonvin usw.; doch auch Mendelssohn, Schumann sind vertreten. Finger- und Pedalsatz sind auch hier angegeben.

Gessner, A. Vorstudien zu J. S. Bachs Inventionen. 38 zweistimmige Kompositionen älterer und neuerer Meister für Klavier, Orgel oder Harmonium. **Münster, E. Bisping.** 3 Hefte à 1 M; komplett 2 M 50 Pf.

Technisch zielt die Sammlung — nach den Ausführungen des Herausgebers im Vorwort — auf die Unabhängigkeit und Sicherheit der Finger und der Hände und soll dem Spielenden eine tadellose, gebundene Tonlage ermitteln; musikalisch sollen die Stücke nicht nur dem Pianisten, sondern besonders auch dem Organisten den Klangwert des 2stimmigen Satzes verstehen helfen. Es besteht kein Zweifel, daß die Sammlung diesen Doppelzweck zu erfüllen imstande ist und das Studium dieser 2stimmigen Sätze auch einen Beitrag liefert zur Erziehung des musikalischen Empfindens, das in der vielstimmigen Faktur unserer modernen Musik sich nur schwer zu orientieren, noch schwerer zu entwickeln vermag.

Ravanello, O., Op. 70. *Raccolta di Versetti, Cadenze, Preludi e Postludi (Bibliotheca dell' Organista. Vol. 5).* **Milano, A. Bertarelli & Co.** 2 Lire 50 cts.

Gutklingende Sätzchen; leicht bis mittelschwer.

3. Geistliche und weltliche Kompositionen.

Joh. Seb. Bachs Werke. Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier oder Orgelbegleitung. 2. und 3. Heft. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jahrgang XII,$_1$ und XIII,$_1$.)

Es gibt nicht allzuviele klassische Sologesangstücke mit Instrumenten; um so dankbarer werden die Freunde dieser Besetzung die beiden Hefte begrüßen, welche Prof. Mandyczewskis erfahrene Hand hier vorlegt, und zwar: 12 geistliche Lieder (Heft 2) und 12 weltliche Lieder (Heft 3). Sie stammen aus den kirchlichen, bezw. weltlichen Kantaten des Meisters — auch die Johannespassion und das Osteroratorium ist benutzt — und boten deshalb der Redaktion insoferne Schwierigkeiten, als der Text aus dem Zusammenhang herausgerissen, teilweise unverständlich wurde; der Herausgeber hat aber hier in feinsinniger Weise geändert und im Vorwort die Originalfassung angegeben. Was den musikalischen Teil betrifft, so ist besonders darauf zu achten, daß in diesen Gesängen das Instrument nicht eine untergeordnete Rolle spielt, sondern als gleichwichtige Persönlichkeit wie die Singstimme auftritt, demgemäß muß der Instrumentalist sich auch mit der textlichen Auffassung vertraut machen und seinen Vortrag darnach einrichten. Eine Schwierigkeit für Aufführung dieser Arien mag vielleicht darin liegen, daß für die Blasinstrumente, z. B. Flöte, *Oboe d'amore*, Englisch Horn usw. nicht überall und jederzeit eine geeignete Kraft zur Verfügung steht. In solchen Fällen können dieselben durch ein Streichinstrument ersetzt werden, z. B. Flöte, *Oboe d'amore* durch die Violine, Englisch Horn durch Bratsche usw.; freilich soll nicht geleugnet werden, daß dadurch wohl ein Teil des intimen Reizes der Komposition, für welche J. S. Bach gerade dieses Blasinstrument gewählt hat, verloren geht. Mit der trefflichen Redaktion harmoniert die prächtige Ausstattung; es muß für die Ausführenden ein wahres Vergnügen sein aus so deutlichen und schönen Ausgaben zu musizieren. Mögen diese zum Teil tiefen, zum Teil naiven Gesänge, da, wo der Boden für sie geschaffen ist, recht häufig die Freunde des großen Meisters erfreuen.

Schering, A. Einstimmige Chor- und Sololieder des XVI. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung. I. Teil (*Part. Bibl.* Nr. 2335) 10 geistl. Gesänge. II. Teil (*Part. Bibl.* Nr. 2336) 12 weltliche Gesänge. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Partitur à 4 M, Orchesterstimmen à 90 Pf, Gesangstimmen à 30 Pf.

Schon wiederholt wurde in diesen Blättern (vgl. besonders 46. Jahrgang 1913, S. 144 ff.) auf die Theorie Dr. Arnold Scherings hingewiesen, die den Großteil der Kompositionen des 14.—16. Jahrhunderts in bezug

auf die Ausführung nicht, wie bisher üblich, als Vokal-, sondern als Instrumentalwerke in Anspruch nimmt. In einer Reihe von kürzeren und längeren Abhandlungen hat Schering seine Theorie zu begründen und zu erörtern gesucht; ich verweise auf seine Aufsätze in der Zeitschrift und in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, namentlich aber auf seine Schrift „Die Niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912). Es ist klar, daß Schering nebst vieler Zustimmung, auch lebhafte Gegnerschaft gefunden hat (vgl. Zeitschrift der I. M. G. XIV. Jahrgang, S. 359—365); aber der scharfsinnige Leipziger Gelehrte ist nicht der Mann, der wegen begründeter Zweifel, die man bezüglich mancher Punkte seiner Theorie haben kann, die Flinte ins Korn wirft oder sachliche Gegengründe nicht anerkennen wollte. Meine Zweifel z. B., die ich ihm bezüglich der zu weiten Ausdehnung seiner Theorie — z. B. bis auf Palestrinas *Missa Papae Marcelli* — mitteilte, hat er wohl gewürdigt; das genaue Abstecken der Grenzen wird eben hier die keineswegs leichte Aufgabe der Zukunft sein. Zur weiteren Begründung seiner — im Kernpunkt sicherlich richtigen und für die Praxis allein verwendbaren — Theorie arbeitet Schering unablässig. Eben gehen mir vom Verlag Kahnt Nachfolger, Leipzig, die ersten zehn Aushängebogen seines neuesten Werkes zu: „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", welche — soweit eine kurze Durchsicht ein Urteil gestattet — nicht nur von dem profunden Wissen und der ausgebreiteten Literaturkenntnis des Verfassers zeugen, sondern durch eingehende Schilderung der damaligen theoretischen Anschauungen und der gleichzeitigen Musikpraxis auf Grund der Quellen eine Fülle von Beweismaterial, mit zahlreichen Notenbeispielen belegt, beibringen.

Auch die im Titel angeführten geistlichen und weltlichen einstimmigen Chor- und Sololieder können den praktischen Beweis für die Richtigkeit der Scheringschen These liefern. Man muß in der Tat staunen, wie sich bei diesen Gesängen die Solo-, bezw. Chorstimme mühelos als die Trägerin des Ganzen herausschält und wie sie von den Instrumentalstimmen (sei es nun von den Streichern oder Bläsern) in reicher Figuration umsäumt wird; nur wenige Sätze lassen Zweifel und Bedenken übrig. Dabei ist aber wohl zu beachten, daß der Herausgeber nicht etwa eine „Bearbeitung" bietet, sondern lediglich eine Zuteilung der früher als gesungen betrachteten Stimmen an Instrumente, denn darin liegt das entscheidende Moment. Es würde zu weit führen auf den musikalischen Gehalt der einzelnen Stücke einzugehen; doch das kann gesagt werden, daß eine ungeahnte Fülle eigenartiger Wirkungen aus dieser instrumentalen Besetzung resultiert, eine Wirkung, die bei vokaler Wiedergabe unmöglich in Erscheinung treten würde.

So bieten denn auch diese Lieder nicht nur einen Beweis für die Annehmbarkeit der Scheringschen Theorie, sondern — und das ist ja die Hauptsache — einen interessanten Ausschnitt aus der Musikpraxis vergangener Jahrhunderte. Unsere intimen musikalischen Vereinigungen aber werden sich wohl diese Schätze zur Auferweckung und lebensvollen Wiedergabe nicht entgehen lassen.

Im Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig:**

Weigl, Bruno, Op. 4. Der 144. Psalm: „Herr, was ist der Mensch", für Männerchor unisono und Orgel. Orgelpartitur 1 *M*, Chorstimme 20 *Pf*.

Dieses hochmoderne, schwierige Opus eignet sich am besten für den Konzertsaal.

Beethoven, L. v., Op. 48, Nr. 4: „Die Himmel rühmen die Ehre Gottes" für gem. Chor *(C)* und Männerchor *(Des)* mit Begleitung der Orgel, Blechinstrumente (2 Trompeten, 3 Posaunen) und Pauken bearbeitet von O. Kohlmann. Partitur (Orgelstimme) 1 *M*, Instrumental- und Chorstimmen je 20 *Pf*.

Orgel- und Blechinstrumente verdoppeln zwar nur den Chorsatz, geben aber dem Werke Kraft und Glanz. Starke Chorbesetzung ist unbedingtes Erfordernis.

Am 6. Mai starb in **Aachen** der langjährige Domchordirigent am Liebfrauenmünster, Professor Mons. F. X. Nekes in einem Alter von 70 Jahren. R. I. P. (Ein Nekrolog aus der Feder des H. H. Domkapitulars Mons. Karl Cohen mußte wegen Platzmangel für das nächste Heft zurückgestellt werden.)

Würzburg. H. H. Geistl. Rat, Domvikar und Bischöfl. Sekretär Karl Kraus ist am 14. April in Bozen, wohin er am 13. April zur Erholung abgereist war, an einem Gehirnschlag verschieden. Kraus besuchte im Jahre 1882 und 1883 die Kirchenmusikschule in Regensburg, wo er zugleich Stiftsvikar an der Alten Kapelle war. Schon als Eleve legte er den Grund zur „*Psalmodia Vespertina*", die er später herausgab und die eine vorzügliche Auswahl von Falsibordoni älterer Meister enthält. Seit dem Jahre 1887, wo er zum Domvikar und Bischöfl. Sekretär ernannt wurde, bekleidete er das Amt eines Chorallehrers am Würzburger Priesterseminar und dirigierte den Akademischen Kirchenchor. Seit mehreren Jahren versah er auch die Stelle des Diözesanpräses des Cäcilienvereins. Große Dienste leistete er der Diözese als Orgelexperte. Bei den meisten in den letzten 25 Jahren gebauten Orgeln nahm er die Kollaudierung vor und ebenso besaß er in der Glockenkunde und -Prüfung hervorragende Kenntnisse. Sein Tod bedeutet für die Kirchenmusik der Diözese einen großen Verlust. R. I. P.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵	Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg	7. Heft Juli

Medicaea — Vaticana

Ein Vortrag über ihre geschichtlichen Grundlagen[1])

von Dr. Ed. Karlmann

An der Grenzscheide zweier sich ablösender Kulturen stehend, hat einst Papst Gregor der Große aus der absterbenden griechisch-römischen Welt den reichen Formenschatz der Liturgie und des Gesanges herübergenommen und ihn ordnend und mehrend den kommenden Jahrhunderten einen mächtigen Tempel gebaut. Wenn auch durch der Zeiten Ungunst Wetter und Stürme den blendenden Glanz der Bausteine verwittert, ja manchen derselben losgelöst haben, so vermochten sie doch nicht den Tempel selbst zu erschüttern. Dank einer lebendigen Tradition besitzen wir noch den reichen Schatz der gregorianischen Gesänge, wie sie uns aus der Hand des großen Gregor überliefert wurden; was die Choralreformen daran geändert und verderbt, das wieder herzustellen ist des zweiten Gregor des Großen erhabenes Ziel und darum hat Pius X. das ‚*Recurramus ad fontes*' seinem *Motu proprio* als Devise auf die Stirne gedrückt. Und würde der katholischen Kirche das *Motu proprio* weiter nichts bringen als die langersehnte Restauration des gregorianischen Chorals, sie würde genügen als eine der ruhmvollsten Taten im Pontifikate Pius' X. — Doch lassen wir die Geschichte sprechen!

Im Jahre 1614/15 erschien in der Medizäischen Druckerei in Rom ein Gradualbuch — kurz die *Medicaea* genannt —, das eine vollständige Umwälzung auf dem Choralgebiete bedeutete. Hatten die bisherigen Choralbücher die Gesänge enthalten, wie sie aus der Neuordnung durch Papst Gregor den Großen hervorgegangen waren, so brachte die *Medicaea* nun „reformierte" Melodien. Diese Reform bestand darin, daß die Herausgeber des neuen Gradualbuchs die alten gregorianischen Lieder, also den Besitzstand einer fast tausendjährigen Tradition, nach ihrem Gutdünken „zeitgemäß" modernisierten: Die reichmelismatischen, mit langen Notengruppen ausgestatteten Sololieder wurden gekürzt oder beschnitten und damit dem gregorianischen Gesang seine duftigsten Blüten genommen, die dem Choral eigentümliche Textbehandlung mußte sich den Regeln des klassischen Lateins fügen, die Choraltonart steckte man in das enge Gewand der musiktheoretischen Spekulation. Wundernehmen konnte diese „Reform" ja nicht, denn die Abneigung der Renaissance und der Humanisten gegen den Geist des Mittelalters fragte nicht um Dinge, die außerhalb dieser Interessensphäre lagen; daß z. B. eine einstimmige Musik, die wie der Choralgesang auf rein melodischer Basis sich aufbaute, nach ganz anderen

[1]) An die Redaktion der *Musica sacra* wurde schon wiederholt und von mehreren Seiten das Ansuchen gestellt, historisches Material über die Entstehungsgeschichte der *Medicaea* bezw. *Vaticana* im Auszuge zu veröffentlichen für Vorträge usw. Diesem Wunsche nachkommend läßt die Redaktion obigen Vortrag abdrucken; vielleicht kann derselbe zu diesem Zwecke dienlich sein.

Prinzipien gestaltet sein mußte, wie die polyphone Musik der damaligen Zeit, das kümmerte die Reformatoren nur wenig.

Vom Standpunkt der Ästhetik aus bedeutet also die *Medicaea* einen Niedergang der choralistischen Kunst. Diesen Verfall werden wir aber dann erst ganz begreifen, wenn wir bis zur Entstehungsgeschichte dieser Choralausgabe vordringen, wenn wir die Kräfte kennen lernen, welche wirksam waren, um eine „Choralreform" überhaupt in Szene zu setzen. Leider erscheinen in diesem Bilde manche Schatten, die das betrachtende Auge beleidigen, aber des Historikers heiligste Pflicht ist es, auch diese dunklen Stellen zu beleuchten, damit alle, die guten Willens sind, einsehen und erkennen, warum Pius X. das Recht und die Pflicht hatte, jenen Besitzstand wiederherzustellen, dessen sich die Kirche zuvor erfreute. Ohne diese historische Erkenntnis würden uns die Verfügungen des Papstes unverständlich, ja fast pietätlos gegen seine Vorfahren erscheinen. P. Rafael Molitor, dem nunmehrigen Benediktinerabte von Coesfeld in Westfalen, gebührt das Verdienst, zuerst das umfangreiche Aktenmaterial gesichtet und in seinem leider zu wenig gekannten Werke „Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom" (Leipzig, 2 Bände 1901 und 1902) trefflich bearbeitet zu haben.

Schon unter Gregor XIII. tauchen von seiten einiger römischer Musiker Versuche auf zu einer Choralreform. Der Papst verschloß sich diesen Anregungen nicht, aber seinen Willen präzisierte er dahin, daß die Choralgesangbücher nur von Fehlern, die sich etwa seit dem Konzil von Trient eingeschlichen hätten, gereinigt würden. Die Bewegung verlief im Sande. Auch die Nachfolger Gregors XIII. brachten den neuen Ideen nur wenig Teilnahme entgegen, ein Umstand, der deutlich darauf hinweist, daß die römischen Behörden nach einer Choralreform kein Verlangen trugen. Da griff der Besitzer der Medizäischen Druckerei in Rom, Raimondi, ein, dessen Finanzgenie nicht einmal vor dem päpstlichen Thron Halt machte. Um ein fünfzehnjähriges Druckprivilegium voll und ganz auszuschöpfen, suchte Raimondi die früheren Reformbestrebungen wieder in Gang zu bringen und deren Inangriffnahme „von amtswegen" zu betreiben. Er hatte damit Erfolg. Am 28. August 1608 ernannte Papst Paul V. eine Kardinalskommission, welche unter dem Vorsitze des Kardinals Del Monte mit der Choralreform betraut wurde, jedoch mit der ausdrücklichen Auflage — und dieses Moment ist von ausschlaggebender Bedeutung —, daß nur etwaige Fehler verbessert würden. Wie schon unter Gregor XIII. tritt auch hier die konservative Tendenz klar zutage; nicht eine Kürzung, Um- oder Neubearbeitung der alten gregorianischen Melodien wünschte der Papst, sondern eine Wiederherstellung der Urform.

Es ist nun hochinteressant zu beobachten, wie Raimondi im Verlauf der ganzen Angelegenheit Schritt für Schritt vorwärts geht, um sein gestecktes Ziel zu erreichen und wie die ganze Spekulation immer weitere und höhere Kreise in ihren Bann zieht. Die Originaldokumente in den Archiven zu Florenz und Simancas [1]) liefern hier eine so geschlossene Kette von Beweisen, daß man sich wertvolleres Material zur Beurteilung der ganzen Reformbewegung wohl nicht leicht denken kann.

Nachdem anfangs des Jahres 1612 Anerio und Suriano ihre Reformarbeit vollendet hatten, stellte Raimondi an Paul V. die Bitte um Druckgenehmigung, Einführungsbulle und Verlängerung des Druckmonopols. Um dem Papst die Arbeit für die Bulle zu erleichtern, hatte Raimondi den Inhalt für dieselbe bereits wohl erwogen und zurechtgelegt: Bis zu einem gewissen Termin müßten die alten fehler-

---

[1]) **Molitor hat im II. Band des obengenannten Werkes 27 dokumentarische Belege hiezu abgedruckt.**

haften Bücher überall außer Gebrauch gesetzt und die neuen Bücher eingeführt sein, in Italien innerhalb acht, in anderen Ländern innerhalb vierzehn Monaten. Ja, Raimondi errötete nicht, dem Papst die Verleihung von Ablässen in Vorschlag zu bringen, und zwar einen vollkommenen in Form eines Jubiläums für die erste Einführung der neuen Bücher an Sänger und Zuhörer, ebenso für die Förderer des Bücherverkaufs und für seine Arbeiter in der Druckerei; ja, seine Gewinnsucht trieb ihn sogar so weit, dem Papste in diesem Schriftstücke die Erklärung in den Mund zu legen: Wer die neuen Bücher nicht kaufe, genüge seiner Pflicht bei der Persolvierung des Offiziums nicht und verfalle den dafür angeführten kirchlichen Strafen.

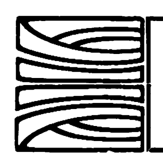
So war also der Boden bereitet, nun galt es das Kapital für die Drucklegung aufzubringen. Trotzdem Raimondi durch genaue Berechnung der Gewinnchancen zwei römische Finanzmänner für sich gewonnen hatte, gab es doch Schwierigkeiten über Schwierigkeiten; da erschien als rettender Engel ein gewiegter Hofmann auf dem Plan, der florentinische Kammerherr Teyxeira. Selbst nicht finanzkräftig genug, begann dieser schlaue Portugiese seinen Herrn, den Herzog Cosimo II., für die Angelegenheit zu interessieren, wohl wissend, daß für ihn immerhin noch ein gut Stück Geld abfallen werde. Cosimo wollte ganz sicher gehen und wandte sich an den Präfekten der Ritenkongregation, Kardinal Del Monte, um Aufschluß. Der ganz vom toskanischen Fürstenhause abhängige Kardinal schätzte die erstmalige Ankaufssumme der Reformbücher auf zehn Millionen in Gold; davon könne er dem Großherzog als Geschäftsanteil ungefähr drei Millionen versprechen. Alle Schwierigkeiten, die etwa von den Religiosen der Annahme der Bücher entgegengestellt würden, habe die Kardinalskommission wohl erwogen und für die nötigen Maßregeln gesorgt.

Da man die Länder der spanischen Krone für das beste Absatzgebiet der Reformbücher hielt, suchte man König Philipp von Spanien für die Sache zu gewinnen; Philipp war aber Diplomat genug, um beim päpstlichen Hofe Erkundigungen einzuziehen. Schon vorher hatte man eine aus geistlichen Würdenträgern zusammengesetzte Kommission um ein Gutachten in der ganzen Angelegenheit gebeten. „Dieses Gutachten," sagt Prof. Wagner (Entstehungsgeschichte eines Choralbuchs. Stans 1903, S. 14), „bedeutet eine geradezu vernichtende Kritik der Pläne des Teyxeira und der römischen Musiker und Drucker. Es bestreitet jede Notwendigkeit und jeden Nutzen einer Choralreform, die von niemand ersehnt wurde, als von ein paar geldgierigen Männern. Nur Schwierigkeiten und neue Vorwürfe gegen den römischen Stuhl würden das unabweisbare Resultat sein. Das Dokument, von dem bis heute kein einziger Satz dem Inhalte nach veraltet ist, beweist vor allem, wie wenig diejenigen im Rechte sind, die immer behaupteten, die Kürzungen der *Medicaea* seien eine Notwendigkeit gewesen." Inzwischen hatte die Medizäische Druckerei mit dem Drucke des von Anerio und Suriano ausgearbeiteten Manuskriptes begonnen. Die Bulle, welche Raimondi vom Papst erhofft hatte, blieb aus, nur ein Breve empfahl die Abschaffung der alten und die Einführung der neuen Bücher. Aber auch dieses Breve, das schon gedruckt war, mußte vor der Ausgabe des ersten Bandes, des *Dominicale*, aus demselben entfernt werden; an seine Stelle trat das Druckprivilegium von 1608. Damit waren Raimondis Hoffnungen vereitelt, denn das Buch war nun weiter nichts als eine Privatedition des Druckers, nicht aber eine offizielle Ausgabe. Paul V. hatte gerade noch zur rechten Zeit die wahre Sachlage durchschaut und seine Hand zurückgezogen, da er eine solche Finanzoperation nicht mit seiner päpstlichen Autorität decken wollte. Raimondi erlebte die vollständige Ausgabe nicht mehr; er starb 1614; der zweite Band erschien 1615.

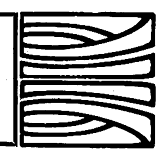
Das ist nach den Dokumenten die Entstehungsgeschichte der *Editio Medicaea*. P. Molitor kommt in seiner „Nachtridentinischen Choralreform zu Rom“ (Bd. II, S. 209) zu folgendem Schlußresultat: „Das *Graduale Raimondis* enthielt nicht den Gesang der römischen Kirche und wurde nie zum Gemeingut der römischen Kirchen. Verschiedenartige Ideen haben auf seine Entstehung eingewirkt, verschiedene Interessen darauf einzuwirken versucht. Nach seinem Erscheinen waren ihm wenige zugetan. Im Widerspruche mit den Melodien des offiziellen Pontifikale und des offiziösen Rituale, von der Tradition losgelöst, stand das Graduale in Rom isoliert da, musikalisch ein Mittelding aus fremdartigen Elementen ohne Klarheit und Konsequenz. Vom apostolischen Stuhle preisgegeben, entbehrte es selbst jener Art von amtlicher Empfehlung, die derartige Ausgaben gewöhnlich vom Diözesanbischof erhielten. Die Trennung von der Tradition erfolgte weder auf Grund evidenter Prinzipien noch als Wunsch oder Befehl von oben und war in dieser Form durch kein allgemeines Bedürfnis abgenötigt. Der Reformversuch war das Werk einiger Künstler und einiger Typographen in Rom. Sie, nicht das *Tridentinum* und nicht der Papst, haben ihn angeregt und in dieser Weise ausgeführt. Eine Bearbeitung im Sinne der römischen Choralreform ist kunstgeschichtlich weder Entwicklung noch Reform.“

Über die Neuedition der *Editio Medicaea* können wir uns kurz fassen. Es braucht wohl nicht eigens betont zu werden, daß die Wiedereinführung derselben unter Pius IX. im Jahre 1868 unter vollständig anderen Verhältnissen sich vollzog als jene im 17. Jahrhundert. Reiche Mühe und opfervolle Arbeit, ernstes Studium und eiserner Fleiß wurden besonders in Deutschland den neuen Choralausgaben und ihrer gesanglichen Ausführung gewidmet; allein der Gedanke und die Überzeugung, daß den Melodien der *Medicaea* der wahre Kunstwert fehle, daß sie nur ein schwaches Abbild seien von jenen wundersamen Liedern, wie sie aus der Hand Gregors des Großen hervorgegangen und wie sie uns die Kodizes bewahrten, dieser Gedanke glimmte unter der Asche fort, bis er sich zur lodernden Flamme entzündete. Eine Reihe von Umständen drängten gewaltsam nach neuen Verhältnissen: Das vertiefte, wissenschaftliche Choralstudium mit seinen überraschenden Resultaten — ich erinnere hier nur an die monumentale *Paléographie musicale* —, die praktische Betätigung mit dem alten traditionellen Choralgesang, wie sie besonders in den Benediktinerklöstern erblühte, die Sehnsucht der musikalischen Kreise nach einem wirklich künstlerischen Choral, all das führte allmählich einen Umschwung in der Meinung der leitenden Kreise herbei und so sehen wir bereits Leo XIII. selbst den geänderten Verhältnissen Rechnung tragen; das Breve vom 17. Mai 1901 an den Abt von Solesmes, in welchem der Papst den Studien der Benediktiner zur Wiederherstellung des traditionellen Choralgesanges sein höchstes Lob spendet, ist die erste Kundgebung für die neue Richtung. Was Leo XIII. angebahnt, vollendete Pius X. in seinem *Motu proprio* und den folgenden Dekreten. Die *Editio Medicaea* wurde ihres offiziellen Charakters entkleidet und an ihre Stelle trat die *Editio Vaticana*. Bereits erklingen ihre wundersamen Lieder überall da, wo freudiger Gehorsam und künstlerischer Sinn sich die Hand reichen. So hat Pius X. einen neuen Edelstein in die goldene Krone der Liturgie gefügt.





Sakramentsandachten



Von E. Schmid, Chorallehrer am Priesterseminare in Freising

Die Sakramentsandachten stellen eine Verbindung von liturgischen und außerliturgischen Funktionen dar. Als liturgisch gilt dabei die Aussetzung und die Einsetzung des Allerheiligsten. Diese beiden liturgischen Akte sollen darum nach dem Willen der Kirche mit Gesängen in der liturgischen, nicht in der Volkssprache ausgestattet sein.

Bei der Aussetzung des Allerheiligsten wird, während der Priester den Tabernakel öffnet, die erste Strophe des Hymnus *Pange lingua* vom Chore begonnen, ohne daß der Priester sie intoniert.

Bei der Einsetzung wird zunächst, wiederum ohne Intonation seitens des Priesters, das *Tantum ergo* gesungen. Während der ganzen Strophe knien der Priester und die Altardiener. (Deshalb soll z. B. bei der Einsetzung nach dem heiligen Amt das *Tantum ergo* nicht schon während des letzten Evangeliums begonnen werden, sondern erst, wenn der Priester vor dem Altare kniet). Die letzte Strophe *Genitori* schließt sich unmittelbar an. Darauf folgt der Versikel *Panem de coelo* ohne *Domine exaudi,* dann die Oration *Deus qui nobis.* Dieselbe fällt jedoch samt ihrem Versikel weg, wenn sie schon in der unmittelbar vorausgehenden Feier enthalten war, z. B. nach einem Amt mit der *Commemoratio de Sanctissimo.* Während des Segens wird weder gesungen noch gespielt. Nach dem Segen kann wieder gesungen werden, und zwar sobald das Allerheiligste reponiert ist, in der Landessprache.

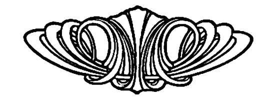
Abgesehen von diesen zwei liturgischen Akten, der Aussetzung und Einsetzung, ist der Gebrauch der Volkssprache in den Sakramentsandachten gestattet. Nur müssen der Hymnus *Te Deum* und andere liturgische Gebete stets in lateinischer Sprache gesungen werden.[1]) Die vorhin bereits angedeutete Regel, daß zwischen *Tantum ergo* und Segen kein Volkslied gesungen werden dürfe, läßt eine Ausnahme zu, insoferne die Anrufungen „Gott sei gebenedeit" etc. unmittelbar vor dem Segen eingeschoben werden dürfen.

Wenn das *Te Deum* gesungen wird, so müssen die Versikel *Benedicamus* etc. samt der Oration vor dem *Tantum ergo* gesungen werden, nicht zuerst die zwei Hymnen zusammen und dann etwa die zwei Orationen zusammen.

Wenn der Kirchenmusiker da und dort eine von den erwähnten Regeln abweichende Praxis findet, so möge er bedenken, daß dieselbe wohl begründet sein kann, z. B. in den Weisungen eines von Rom approbierten Diözesanrituales. Er wird also die Sorge für die Rechtmäßigkeit der herrschenden Gewohnheit dem dafür verantwortlichen Klerus überlassen. „Alle müssen aber energisch daran arbeiten, Gesänge in der Volkssprache aus liturgischen Funktionen zu entfernen, was sich allgemein und dauernd nur durch gemeinsame Arbeit erreichen läßt." (Drinkwelder, Gesetz und Praxis, S. 125.)

---

[1]) Man wird sagen dürfen, daß der Gesang des „Großer Gott, wir loben dich" gestattet ist; denn das Lied ist eigentlich kein deutsches *Te Deum.* Doch scheint es unstatthaft, das lateinische *Te Deum* anzustimmen und darauf, in einer Sakramentsandacht, das deutsche „Großer Gott" singen zu lassen; denn dadurch wird der Anschein erweckt, als wolle man wirklich ein deutsches *Te Deum* singen, was gegen die Dekrete wäre.





Christoph Willibald von Gluck



Am 2. Juli 1914 vollenden sich zweihundert Jahre, daß in dem Pfarrdörfchen Weidenwang (bei Beilngries in dem bayerischen Regierungsbezirk von Oberpfalz und Regensburg) „der große Neuschöpfer der ernsten Oper" Chr. W. von Gluck geboren wurde. Für den Kirchenmusiker kommt der berühmte oberpfälzische Tondichter, der in der Musikgeschichte eine hervorragende Rolle spielt, nicht in Betracht, denn sein *De profundis* für Chor und Orchester und der achte Psalm für *a cappella*-Chor fallen wohl kaum unter den Begriff „Kirchenmusik"; aber dennoch möchten wir es nicht unterlassen, aus einem kleinen netten Schriftchen, das, aus der Feder — zwar nicht eines musikalischen Fachmannes, aber eines verdienstvollen Lokalhistorikers stammend —, soeben zum zweihundertjährigen Geburtsjubiläum des Tondichters erschienen ist,[1]) einige noch unbekannte erbauende Momente und im Anschluß daran einige Anekdoten mitzuteilen. Erwähnt darf vielleicht noch werden, daß im Auftrage der „Gluck-Gesellschaft" von Erich H. Müller eine Ausgabe der Briefe Glucks geplant ist und daß in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich unter Professor Adlers verdienstvoller Leitung in nächster Zeit der erste Band von Glucks Werken, redigiert von Professor Abert, erscheinen wird.

„Ein schöner Zug am Charakter des Tondichters Gluck war seine aufrichtige, ungeheuchelte religiöse Gesinnung und Betätigung. Als guter katholischer Christ hat er gelebt und als solcher ist er in Wien am 15. November 1787 gestorben. Den Beweis dafür liefern mancherlei Umstände: sein Testament, das ihn als gläubigen Mann kennzeichnet, ferner seine Grabschrift („ein eifriger Christ"); letztwillig vermachte er noch 25 fl. zu fünfzig heiligen Messen für sich. Der ehemalige Regenschori der Waisenhauskirche am Rennwege in Wien, in welcher Gegend Gluck wohnte, sah ihn sehr oft an Sonn- und Feiertagen zu dieser Kirche wallen, um dort dem Hochamt beizuwohnen.[2]) Wenn also die Glocken von Weidenwang am 5. Juli 1914, an Glucks zweihundertjährigem Geburtsjubiläum, zum Festgottesdienste läuten, so gilt dieser Gruß einem Manne, der seinem katholischen Heimatdörflein, dessen berühmtestes Kind er ist, keine Schande, sondern im Gegenteil, auch als guter katholischer Christ, Ehre und Ruhm bereitet hat.

Eine rührende Spezialität des frommen Tonkünstlers Gluck darf hier nicht unerwähnt bleiben: sein Rosenkranz.

Davon steht allerdings nichts in den bekannten Büchern über Gluck von Aug. Reißmann, Anton Schmid, Nohl, Marx usw. Ich habe diese Notizen anderswo gefunden. Der Meister der Oper war persönlich ein inniger Verehrer der Mutter Gottes, und das der Lieben Frau speziell gewidmete katholische Gebet, der Rosenkranz, erfreute sich seiner besonderen Wertschätzung. Zwar gehört Gluck nicht zu den Koryphäen der *„Musica sacra"*, der Kirchenmusik. Die einzige von ihm bekannte Kirchenmusik ist sein *„De profundis"*. Joseph Mathes nennt dasselbe „herrlich", was aber unzutreffend ist. Vom religiösen Standpunkte aus ist dasselbe ehrend für Gluck, aber in musikalischer Hinsicht ist das *„De profundis"* von mäßigem Werte, die meist homophone Deklamation des Chores erzielt nur eine akkordische Wirkung, die polyphone Färbung ist gering. So urteilt A. Reißmann (Chr. W. v. Gluck, Berlin 1882, S. 181).

Dessenungeachtet steht Gluck als Marienverehrer würdig neben Orlando di Lasso und Joseph Haydn.

Christoph Willibald Gluck erhielt als Knabe oder als Jüngling einst zur Belohnung und Anerkennung dafür, daß er während des Gottesdienstes so schön gesungen hatte, von einem Ordensbruder — es war ein Franziskanermönch und hieß Anselm — einen Rosenkranz geschenkt mit dem Bedeuten, er möge ihn zu Ehren der Gottesmutter fleißig beten, das werde ihm Glück bringen. Der junge Gluck versprach es und hielt Wort.

---

[1]) J. G. Hierl, Ch. W. v. Gluck aus Weidenwang. Neumarkt, Oberpfalz, J. M. Boegl. Preis 40 ₰.

[2]) Vgl. A. Schmid, Ch. W. v. Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken (Leipzig 1854, S. 416).

Dafür sah er aber bald auch die Weissagung des Franziskaners sich erfüllen. Alles, was er unternahm, begann ihm zu gelingen und zum Glück und Segen auszuschlagen. Er wurde durch seine Kunst der Günstling des kaiserlichen Hofes in Wien und später des königlichen Hofes in Paris. Alle diese Erfolge, meinte er bescheiden, verdanke er dem Talisman den ihm einst der Franziskaner geschenkt, dem Rosenkranz. Daher trug er denselben allezeit bei sich, betete ihn oft und gern, ja täglich und nannte ihn: „Das Brevier des Musikers".

War ihm ein Musikstück gut geraten, so sagte er manchmal: „Da hat Maria wieder einmal geholfen," dann ging er und betete ihr zu Ehren und zum Danke einen Rosenkranz. Als ihn am verhängnisvollen 15. November 1787 der Schlagfluß gelähmt hatte, fand man den großen Künstler, den Rosenkranz in der Hand, die Worte stammelnd: „Maria hat noch immer geholfen, sie wird auch diesmal helfen." — —[1])

Hier ist auch der Platz, um einige Anekdoten über Gluck einzureihen, damit auch der Humor nicht fehlt. Im Jahre 1749 machte Gluck eine Reise nach Rom, um dort seine Oper *„Telemacco"* aufzuführen. Er war damals noch nicht mit vielen irdischen Gütern gesegnet. Diese Reise nach Rom, so wird berichtet, soll Gluck in der Kutte eines Kapuziners unternommen haben aus Sparsamkeitsrücksichten. — Gluck war mit Leib und Seele Musiker, er lebte und starb bei der Aufführung seiner Stücke mit deren Helden, er wütete mit dem Achill, er weinte mit der Iphigenie und in der Sterbearie der „Alceste" sank er zurück und ward mit ihr beinahe zur Leiche. Wenn er im Feuer der Komposition war, sprang er oft nachts aus dem Bette, um seine Ideen niederzuschreiben.

Gluck haßte die Mittelmäßigkeit, und wenn er jemanden, der eine schlechte Komposition gemacht hatte, beschimpfen wollte, sagte er zu ihm: „Du Leimer". (Schmid, a. a. O. S. 417.) — Bei einer Opernaufführung in Paris kroch Gluck einmal unter den Pulten hinweg zu einem Kontrabassisten hin, der in der Irre ging und auf des Meisters Ruf und Wink nicht achtete; er kniff und zwickte ihn so derb in die Waden, daß jener hochaufschrie und die Riesengeige unter heftigem Gepolter hinwarf. — Ein anderes Mal bliesen ihm die Trompeter bei einem kriegerischen Gefechte nicht stark genug. Gluck schrie zuletzt aus vollem Halse: „Mehr Blech! Mehr Blech!" — Als eines Tages der Kaiser Joseph mit seinem Bruder Maximilian mehrere Gesänge aus Glucks „Iphigenie in Tauris" mit Begleitung des Klaviers und einiger Geigen durchsang, kam Gluck dazu und schüttelte unwillig den Kopf, zupfte an seiner Perücke und seufzte tief auf. Der Kaiser fragte, ob er mit der Aufführung nicht zufrieden sei, worauf Gluck offen erklärte, er wolle lieber drei Meilen Post laufen, als seine Oper so aufführen hören. — Als Gluck im Jahre 1745 zuerst nach England kam, wurde Händel, der damals dort das ganze Musikleben beherrschte, gefragt, was er von ihm halte. Seine mit einem Fluch eingeleitete Antwort war: „Er versteht ebensowenig vom Kontrapunkt als mein Koch Waltz;" nach anderer Version soll er gesagt haben: „Mein Stiefelputzer schreibt einen besseren Kontrapunkt als Gluck." — An den Hoftafeln in Paris erregte es immer eine schmunzelnde Heiterkeit, wenn der eingeladene Gluck mit großem Geschicke sich die besten und größten Stücke aneignete. Er war nämlich ein starker Esser; seine Lieblingsspeise war Sauerkraut, welches er in großen Quantitäten fast täglich genoß. Auch liebte er sehr ein Glas guten Rebensaftes. Stets war er nach der Mode gekleidet, auf der Gasse trug er gewöhnlich ein schönes Zimmetrohr mit goldenem Knopfe und zierlicher Seidenquaste.

Die Erfolge Glucks wurden im Laufe dieser Abhandlung genugsam hervorgehoben. Nachdem er einen Siegeszug durch Italien gemacht und reiche Triumphe gefeiert hatte, errang er sich in Wien eine führende Stellung, in Frankreich wurde er vollends, wie selten einer, als Heros der Tonkunst geehrt. In finanzieller Hinsicht gibt die Tatsache einigen Einblick in die Erfolge, daß z. B. die 151. Wiederholung seiner bedeutendsten Oper „Iphigenie in Tauris" im Jahre 1782 in Paris die Summe von 15125 Livres einbrachte.[2])

---

[1]) Vgl. das Buch „Tugendsterne Deutschlands seit der Glaubensspaltung". Ein Beitrag zur *„Germania sacra"* von Joseph Mathes (Missionsdruckerei in Steyl 1902), S. 127. — Ferner: „Das Rosenkranzgebet in seiner Schönheit und seinem Werte" (Anonym). Klagenfurt 1905, S. 78. [2]) A. Reißmann, S. 179.

Überblicken wir den ganzen Lebensgang Glucks, dann kommt uns derselbe fast seltsam und wundersam vor in seinem Aufstieg bis zum Gipfelpunkte, wenn wir gegenüberstellen den Ausgangspunkt des armen oberpfälzischen Försterssohnes von Weidenwang und die schließliche Höhe seines Ruhmes. Als musikalische Größe in fast drei Ländern, Italien, Frankreich und Österreich, gefeiert, hat er kühn die bis dahin bestehenden musikalischen Grundsätze nach seinen Ideen gebeugt und hat im damaligen Zentrum der Bildung, in Paris, nach einem leidenschaftlichen Kampfe seine Gegner besiegt und die erleuchtetsten Geister seiner Zeit durch sein Genie verblüfft. Gewiß hat es ihm auch an Gegnern, Neidern und Widersachern nicht gefehlt: solche waren in Frankreich besonders die Anhänger des Piccini, in Deutschland Joh. Nik. Forkel, Agrikola, Wolf, der gelehrte Berliner Buchhändler Nicolai, der Tonkünstler Händel, auch der preußische König Friedrich II. und andere. Aber andrerseits hatte er die größten und führenden Geister als Verehrer und Bewunderer, so in Deutschland: Goethe, Herder, Wieland, Klopstock, Daniel Schubart u. a., in Frankreich: Rousseau, Voltaire, Abbé Arnaud u. dergl. Unter den Textdichtern, die für ihn arbeiten wollten, befand sich auch der größte deutsche Dichter Wolfg. v. Goethe, der im Alter von 25 Jahren im Jahre 1774 wiederholt dringend bat, für Gluck dichten zu dürfen. Gluck hat ihm leider keine Antwort gegeben.

Die reichen Erfolge Glucks beweisen auch die Denkmäler, die ihm errichtet wurden. Ein Denkmal wurde in größerem Maßstabe, als es der ursprüngliche Grabstein war, ihm in Wien auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe im Jahre 1846 errichtet, ein Obelisk aus Granit von 9 Fuß Höhe mit dem Bildnis Glucks aus Erz gegossen. Seine Büste steht im Opernhause in Paris; für die Karlskirche in Wien war ebenfalls ein Denkmal geplant, kam aber nicht zustande. Dem hohen Kunstsinn des Königs Ludwig I. von Bayern ist es zu verdanken, daß Gluck im Ruhmestempel der Walhalla[1]) bei Regensburg verewigt wurde, ferner daß sein Standbild in Lebensgröße, von Miller aus Erz gegossen, auf dem Odeonsplatz in München aufgestellt wurde neben dem Tonfürsten Orlando di Lasso (enthüllt am 15. Oktober des sturmbewegten Jahres 1848). Gluck erhielt desgleichen ein Denkmal in Rovereto in Südtirol und — nicht zu vergessen — auch in Weidenwang, seinem Geburtsorte.

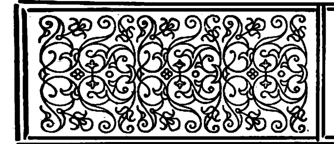
Wiege und Sarg stehen bei vielen Menschen eng beieinander und beide fallen in der Regel schnell der Vergessenheit anheim. Bei Christoph Willibald von Gluck lagen Wiege und Sarg sehr weit auseinander, sowohl räumlich als zeitlich, und beide wurden kein Raub der Vergessenheit. Einsam stand seine Wiege im ärmlichen Hause zu Weidenwang und wohl unbeachtet von den Ortsbewohnern. Aber zu Tausenden umstanden seinen Sarg seine Verehrer in der Kaiserstadt Wien in der Kirche zu den Paulanern, als dort Glucks sterbliche Hülle eingesegnet wurde. Vom weltvergessenen Dorfe Weidenwang war Glucks Lebensschifflein einst ausgefahren, einen weiten Weg auf dem Lebensmeere hatte es zurückgelegt, um endlich in der Weltstadt an der Donau in den Hafen einzulaufen und Anker zu werfen zur ewigen Ruhe. Weit vom Taufstein zu Weidenwang entfernt, wo der Knabe getauft wurde, stand die Tumba, wo für ihn der letzte Segen der Kirche gesprochen wurde. Die Glocke der schlichten Dorfkirche zu Weidenwang hat ihn begrüßt auf seinem ersten Gang. Die Glocken der Kaiserstadt haben ihm das Geleite gegeben auf dem letzten Wege. Im unansehnlichen Hause des Dörfleins im Sulzgebirge hat er das Licht der Welt erblickt, in der wogenden Donaustadt lehnte der Greis, nachdem er weit und viel gewandert, seinen Wanderstab an die Friedhofmauer.

„Von des Lebens Gütern allen
Ist der Ruhm das höchste doch.
Wenn der Leib in Staub zerfallen,
Lebt der große Name noch."

Ein Strahl vom Ruhme des Tondichters Gluck fällt auch auf dieses Weidenwang. Er wird, wenn auch sein Leben sich fern von seinem Geburtsort abgespielt hat, doch immer ein geborener Oberpfälzer sein."

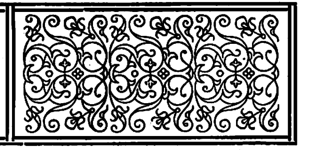
---

[1]) Soeben kommt die Nachricht aus München, daß König Ludwig III. auch die Aufstellung der Büste Johann Sebastian Bachs in der Walhalla angeordnet hat.



Franz Nekes †

Von Karl Cohen, Domkapitular, Köln[1])



Der plötzliche Heimgang des Kanonikus Professors Monsignore Franz Nekes, am 6. Mai 1914, wird in den kirchenmusikalischen Kreisen des In- und Auslandes allgemeine Teilnahme erwecken. Tief ergriffen umgeben namentlich die Mitglieder des Cäcilienvereins der Erzdiözese Köln, dessen zweiter Vizepräses der Verstorbene seit dem Jahre 1900 war, seine Bahre mit dem schmerzlichen Empfinden, daß in ihren Reihen sich eine Lücke aufgetan hat, die kaum je mehr auszufüllen sein wird. Seit der Gründung des Cäcilienvereins im Jahre 1868 hat Nekes mit unentwegter Treue in seiner makellosen Priesterlaufbahn die Verbesserung der Kirchenmusik sich angelegen sein lassen, wobei ihm die Rückkehr zum gregorianischen Choral und die Pflege der klassischen Polyphonie als erstrebenswerte Ziele vor Augen schwebten. Durch Vorträge und instruktive Proben, durch praktische Unterweisungen und Vorführung mustergültiger Chorleistungen hat er zahlreichen Kirchenchören seine idealen Anschauungen eingepflanzt und sie für ein kunstgerechtes Wirken im kirchlichen Geiste befähigt und begeistert. Erfolgreicher war vielleicht noch seine Tätigkeit als Lehrer für Kontrapunkt und kirchliche Komposition am Gregoriushause in Aachen. Aus seinem gediegenen, klaren, einen reinen, formschönen Vokalstil erstrebenden Unterricht schöpften besonders die talentvolleren Schüler die nötige Gewandtheit und Sicherheit, um selbstschöpferisch in der Formsprache der alten Polyphonie sich betätigen zu können. Zeugnis hierfür liefern viele tüchtige Komponisten der neueren Zeit, namentlich in der Erzdiözese Köln, die in Nekes ihren Lehrer, Leiter und Ratgeber in der satztechnischen Ausbildung verehren. Besonders befähigt als Gesangspädagoge und Chordirigent hat Nekes als Leiter des Aachener Domchores von 1891 ab mit reichstem Erfolge gewirkt. Er legte großes Gewicht auf Reinheit und Wohlklang der Stimmen, auf dynamischen Ausdruck und formvollendete Schönheit bei der Wiedergabe musikalischer Werke, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die großen Scharen der Gläubigen in der Münsterkirche beim Hochamt an den Sonn- und Festtagen durch den Gesang nicht bloß innere Erbauung und geistige Erhebung, sondern auch Veredelung des Geschmackes und kunstsinniges Verständnis für die lauteren Formen der kirchlichen Polyphonie gefunden haben.

Die eigentliche Bedeutung des Kirchenmusikers Nekes, die seinen Namen weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausgetragen hat, liegt auf dem Gebiete der Komposition. Mit großen Anlagen für Musik ausgerüstet, hat er sich durch eigene Kraft den Weg zum künstlerischen Ruhm gebahnt. Nekes war Autodidakt. Ohne jedweden Musikunterricht, hat er durch gründliches Studium der Kompositionslehre und vorzugsweise durch langjährige Beschäftigung mit den Werken Palestrinas sich eine geradezu souveräne Beherrschung der altklassischen Vokalformen angeeignet. Wenn wir die Urteile der Referenten über Nekessche Messen lesen und vergleichen, dann erfahren wir, daß ein einmütiges *summa cum laude* ihnen zuerkannt worden ist; ja, man hat ihn geradezu einen *Palestrina redivivus* genannt, und in der Tat, seine Tonsprache mutet uns an wie ein Idiom aus dem 16. Jahrhundert, seine Werke sind wie ein Widerschein der großen kirchenmusikalischen Periode, welche wir als die klassische bezeichnen. Nekes steht ganz auf den Schultern Palestrinas, dessen Schule ihm Gesetz und Richtschnur war. Darum leistete er auch Verzicht auf die mannigfachen Mittel der modernen Kunst und verschmähte die auffallenden und aufdringlichen Effekte. Mit äußerem Putz und hohler Dekoration zu wirken lag ihm fern und in seiner großzügigen Veranlagung benutzte er nur selten eine durch den Text gebotene Gelegenheit zu einer wirkungsvollen Kleinmalerei. In strenger Selbstzucht beobachtete er Gesetzmäßigkeit und logischen Aufbau, symmetrische Gliederung und freie, rhythmische Gestaltung; dabei wußte er gleichwohl seinen künstlerischen Ideen persönlichen Ausdruck zu geben und seinen Werken Geist und Leben einzuhauchen. In diesem Umstande liegt auch die Berechtigung für seine Schreibweise. Nekes war kein

[1]) Vom H. H. Verfasser der *Musica sacra* freundlichst zur Verfügung gestellt. Die Redaktion.



Kopist der „Alten“. Trotz der formellen Verwandtschaft mit dem Palestrinastil besitzen seine Werke jene aus dem Kunstschaffen entspringende Eigenart, die sie als **seine** Werke charakterisiert und dokumentiert. Darum bedeuten auch die Kompositionen von Nekes eine wirkliche Bereicherung der kirchenmusikalischen Literatur. Unter der großen Zahl seiner Messen ragen besonders seine beiden sechsstimmigen, *O crux ave* und ***Missa Jubilaei,*** hervor. „Sie werden,“ wie Dr. Weinmann in seiner ‚Geschichte der Kirchenmusik‘ darüber sagt, „für immer zu den besten Werken dieser Gattung gehören.“ Nekes hat, wenn auch erst in den späteren Jahren seines Lebens, viele Anerkennung gefunden. Der Heilige Vater ernannte ihn 1905 zu seinem Ehrenkämmerer, im September 1911 wurde er als Kanonikus des Aachener Stiftskapitels installiert und im Januar dieses Jahres wurde ihm in Anerkennung seiner Verdienste um die kirchenmusikalische Kunst vom Herrn Kultusminister der Titel Kgl. Professor verliehen. Möge nun der höchste Vergelter alles Guten ihn belohnen mit den ewigen Freuden des Himmels. — Sein Andenken wird unvergeßlich bleiben.

Zwei neue Schriften über Richard Wagners „Parsifal“

Infolge der Freiwerdung des Parsifal für die Bühnen einerseits und dessen eigenartigen christlichgefärbten sowie von erhabener Schönheit erfüllten Inhalts andererseits ist eine „geschichtliche und ästhetische Einführung in den Ideenkreis des Werkes“ von katholischer Hand wärmstens zu begrüßen. Schon früher ist dies durch den Jesuiten Theodor Schmid in „Das Kunstwerk der Zukunft“ (Freiburg 1885) versucht worden. Der Verfasser des ersten uns vorliegenden Buches[1]) erfüllt diesen Zweck durch Vergleich des Parsifal mit dessen literarischen Quellen, durch Darstellung des dichterischen und musikalischen Aufbaues der Schöpfung des Bayreuther Meisters. Es folgt dann die „Deutung des Parsifal“ gemäß dem bei Wagner so oft hervortretenden Rettungsproblem der sündigen Menschheit, welches der Verfasser nur auf Grund der „schopenhauerisch-buddhistischen Philosophie“ R. Wagners versteht. Die Erlösung heischende Sünde ist die geschlechtliche Liebe (48) sowie die Tötung des Lebendigen, der Fleischgenuß (55), die Erlösung erfolgt durch das Mitleid des reinen Toren. Rettung der Religion aus dem Banne des Kirchenglaubens in das Reich der Kunst wäre die „Erlösung dem Erlöser“.

Ob sich durch diese Erklärungen das Parsifalproblem erschöpfend löst? Es bleibt bei allen buddhistischen Anklängen, Sinneszauber und Schopenhauerschen Ideen noch Christliches genug, was auf die Zuhörer einen ergreifenden Eindruck macht und nicht von allen Kunstkritikern mit gleicher Sympathie aufgenommen wird. Durch Sünde und Wiedergeburt schimmert ein schwaches Ahnen persönlicher, ewiger Verantwortung (vergl. die Kundryszene und Titurels Erwachen aus dem Todesschlummer). Um Rettung aus schuldbefleckten Händen hat der Heiland aus dem Heilsgefäß gefleht. Diese Erlösung „bringt Parsifal dem Erlöser“. Die Frage des Verfassers (54), warum Klingsor den Speer schwingt, beantwortet aus sich der Sünde des Amfortas und dem Hasse des Zauberers zur Genüge, desgleichen die Frage, warum Parsifal nicht getroffen wird, nachdem er der gleichen Sünde widerstanden. In früheren Dramen spielt ferner die Geschlechtsliebe vielfach die Rolle der Erlöserin, vor ihr bricht selbst die Götterwelt im Ring zusammen. Im Parsifal aber tritt gerade die sinnliche Lust als Weg zum Verderben hervor, die der Held siegreich überwindet. Wir glauben darum, daß vom Ring bis Parsifal eine unverkennbare Wendung in der Weltanschauung R. Wagners eingetreten sei, wofür er sich sogar die Gegnerschaft Nietzsches gefallen ließ, ohne sie freilich als Künstler bis zur praktisch-religiösen Konsequenz durchzudenken. Wenn daher der Verfasser Recht hat zu schreiben, der wahre Geist des Christentums sei Wagner fern geblieben, so ist es wohl zuviel gesagt, daß „die Religion in ihm zur Kunst werde“ (59). — Besser erschiene uns das Urteil der Einleitung unseres trefflichen Buches, daß wir im Parsifal an Tertullians Wort erinnert werden: *Anima naturaliter christiana.*

Das vorliegende zweite Büchlein[2]) will jedem, sei es „aus konfessionellem, sei es aus allgemein menschlichem Religionsgefühl“, denkenden Leser „die Möglichkeit bieten, aus dem Genuß des Werkes eine Steigerung seines ethischen Gefühls und damit eine Vermehrung seiner seelischen Lebenskraft zu erfahren.“ Es folgt demnach die Erörterung der Geschichte, des Stoffes, der philosophischen Idee und der Musik des Werkes, woran sich der Text anschließt. Mit Recht weist der Verfasser auf den „religiösen Beigeschmack“ des Parsifal hin, „der mißverstanden werden kann“. — Aber zu dem in der Einleitung angegebenen Zweck scheint der Versuch nicht zu stimmen, das Werk von seiner „ethischen“ Tendenz losgelöst als „Kunstwerk an sich“ zu betrachten, das „durch die Macht der Schönheit veredeln“ soll. Bei der musikalischen Einführung wäre wohl die Aufnahme der wichtigsten Motive mit Noten wünschenswert gewesen.

Regensburg — Dr. Wilhelm Scherer

[1]) Richard Wagners „Parsifal“, Aufbau und Gedankenwelt des Bühnenweihfestspieles unter Berücksichtigung der Quellen dargestellt von E. Hemmes S. J., Mainz 1914.

[2]) Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner, mit einer Einführung von Max Denk. München 1914. Preis 50 ₰.



Ein seltener Kirchenchorsänger



Der durch seine Erfindungen und Erfolge in der ganzen Welt berühmte und mit Ehrungen aller Art ausgezeichnete Geheimrat Dr. von Mauser, der am 29. Mai in der Morgenfrühe zu Oberndorf a. N. starb und am heiligen Pfingstfeste unter großer Anteilnahme in seiner Familiengruft an der waldgeschmückten Neckarhalde beigesetzt wurde, hat sich nicht nur in seinem Berufe, sondern auch auf vielen andern Gebieten in ganz hervorragender Weise betätigt. Eine Herzenssache war ihm auch zeitlebens die Pflege des Gesangs, insonderheit der heiligen Musik.

Nicht weniger als 67 volle Jahre gehörte er dem Kirchenchore seiner Heimatstadt an und 57 Jahre sang er im „Liederkranz" zum Preise des Schönen und Edlen, 42 Jahre war er auch der Vorstand dieses Vereins. Oft erzählte der edle Mann mit Freude und berechtigtem Stolze, wie ihn sein ehemaliger Lehrer auf seine musikalischen Fähigkeiten geprüft und ihn, den neunjährigen Knaben, für würdig und geeignet befunden habe, als Altist im Kirchenchor eingereiht zu werden. Und bis zum Tode hielt er goldene Treue![1])

Sein letzter Gang war am Mittwoch, den 20. Mai, in die Maiandacht, wo er noch mit frommem Sinne zur Ehre der Himmelskönigin mitsang. Was er in fördernder Weise dem Kirchenchor alles zukommen ließ, ist nicht zu sagen. Chordirektor Volksschulrektor R. Fiesel, der mit dem Verstorbenen 26 Jahre lang in ungetrübter Freundschaft verbunden war, legte dem allgemein tief betrauerten, edlen Sänger und Wohltäter mit herzlichen Worten des Lorbeers flüchtige Zier auf die Bahre und schloß mit den Worten, die Domkapitular Joseph von Eisenbarth im November 1907 beim sechzigjährigen Jubiläum Mausers seinem alten Freunde widmete:

„Zu Gottes Ehr' hast du gesungen hier auf Erden,
Mögst du ein Sänger einst im Himmelschore werden!"

Nicht weniger lag Mauser aber auch die Pflege des weltlichen Gesanges, des deutschen Liedes, am Herzen. Im Jahre 1857 wurde der damals Neunzehnjährige — entgegen den Vereinssatzungen, die für die Aufnahme das 21. Lebensjahr festsetzten — wegen seiner klangschönen Stimme und seines feinen musikalischen Gehörs in den Liederkranz aufgenommen, und er war alle die Jahre ein vorbildlicher Sänger, stets der Erste in der Probe. Auch als ihn seine Riesenerfolge die Ruhmesbahn hinanführten, wollte er die schlichte Sängerrunde nicht missen, ja auch dann noch nicht, als die Fülle der Jahre schon schwer auf dem Greise lastete.[2]) Was er als Förderer und Vorstand des Vereines an materieller Unterstützung leistete, grenzt ans Unglaubliche und setzt jeden in Erstaunen.

Die Begeisterung für das herrliche deutsche Lied führte Mauser auch hin zu den großen deutschen Sängerbundesfesten nach Stuttgart (1896), Graz (1902), Breslau (1907) und Nürnberg (1912), stets mit einer größeren oder kleineren Abteilung seines Vereins. Bei jedem Liederfeste entfachte er in seinem Busen von neuem wieder das Feuer heiliger Begeisterung für das Hohe, Edle, Reine. An seiner Gruft trauerten der Deutsche und Schwäbische Sängerbund, der Württembergische Schwarzwaldgausängerbund, dessen Präsident Mauser 28 Jahre lang (bis zu seinem Tode) war, und insbesondere der Liederkranz Oberndorf a. N., deren Vertreter, Präzeptor Kohler-Rottweil, Oberjustizrat Bader-Rottenburg und Reallehrer König-Oberndorf, unter herzlichen Nachrufen die letzte Ruhestätte des Einzigen mit Kranzspenden schmückten. Andere Gesangvereine konnten wegen der Überzahl der Reden und Kranzniederlegungen nur kurz oder nicht mehr zu Worte kommen und legten ihre letzten Grüße in stummer Trauer um den Heimgegangenen an dessen Gruft nieder. In Tausenden von Herzen wird das Gedächtnis des edlen Mannes verklärt weiterleben! R. I. P. A. K.

---

[1]) Vom Heiligen Vater war er für seine hervorragenden Verdienste in der Kirchenmusik mit dem goldenen Ehrenkreuz *Pro ecclesia et Pontifice* ausgezeichnet worden.

[2]) Zwei Tage noch vor seiner Erkrankung weilte er inmitten des Ausschusses des Liederkranzes, um mit demselben die Generalversammlung des Vereins vorzubesprechen.



Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von Prof. Jos. Weidinger S. J.-Mariaschein

(Schluß)

XVIII.

Außer der Meßliturgie, worüber in den vorausgehenden Erörterungen gehandelt wurde, ist noch in Betracht zu ziehen die **Liturgie des kirchlichen Offiziums** bei Vespern, offiziellen Prozessionen und Litaneien. Hierzu muß als oberster Grundsatz die Forderung aufgestellt werden, daß die Texte dieser Funktionen außer der Messe fast alle lyrische Affekte (in der Vertonung) verlangen. Die Prozession bei der Palmweihe und die Bittprozession gehören zur Meßliturgie des Tages; darum erheischen sie dramatische Affekte. Außerdem sind die sogenannten Trauermetten in der Karwoche wegen ihrer innigen Beziehung zum Erlösungsdrama ganz dramatisch zu behandeln. In den Vespern von Ostern und Pfingsten sind die Antiphonen dramatisch, Psalmen und Hymnen lyrisch, ausgenommen den Psalm *In exitu Israël.* Alle Effekte kommen in den Offizien des Kirchenjahres zur Verwendung: Freude und Trauer, Liebe und Haß (gegen die Feinde Gottes und gegen die Sünde), Verlangen nach Gottes Gnade, Flucht vor dem Bösen, Mut im Kampfe, Begeisterung, Verlangen nach den himmlischen Gütern, Demut, Reue und Abscheu (über die Sünden), Anbetung, Glaube, Hoffnung und Hingabe an Gott in Opfergeist. Hier hat der kirchliche Tonsetzer ein weites Gebiet der Betätigung. Nicht nur die Stimmungen in all ihren Graden und Abstufungen sind seinem Zauberstab unterworfen, sondern auch die einzelnen Farben ihrer Abtönung, das Elegische, das Sanftlyrische, das Starklyrische und das Dithyrambische, fließen bald in leichten Wellen, bald in mächtigen Wogen aus seinem reichen Herzen in dieses Meer der Töne. Die Vertonung hat innerhalb des lyrischen Gebietes zwei Punkte zu beobachten, die richtige Ausdrucksweise der im Texte enthaltenen Affekte und Ideen und die mehr allgemein gehaltene Form dieser Ausdrucksweise, damit alle Teilnehmer an der Vesper oder Litanei ihre Affekte darin finden. Jeder Tonsetzer nämlich läßt bei der Vertonung des Textes denselben auf seinen Geist und sein Gemüt wirken, und der kirchliche Tonsetzer läßt die von der Kirche intendierten Gedanken und Stimmungen auf sich wirken. Diese Wirkung ist eine verschiedene: je nach dem aufnehmenden Geiste und nach dem vorwaltenden Gesichtspunkte. Für sich könnte der betrachtende Künstler mehrere Gesichtspunkte finden, welche in gleicher Weise den Intentionen der Kirche entsprechen, aber eben nur für ihn (sein Inneres) passen, für die Kommunität hingegen, d. h. das gläubige Volk, für das er die Musik einzurichten hat, ist der Gesichtspunkt immer nur einer, derselbe, welcher als praktische Nutzanwendung aus dem Texte folgt und häufig ausdrücklich ausgesprochen ist. Dieser Gesichtspunkt ist ein allgemeiner, für alle passender; die Einzelanwendung und Spezialisierung obliegt dem einzelnen Gläubigen. So ist in der Ostermesse der aus dem Festgedanken folgende Gesichtspunkt: *Si consurrexistis cum Christo, quae sursum sunt, sapite!* In der Messe von Mariä Verkündigung: Maria ist uns heute als Mutter bestimmt; zeige dich also als Mutter! Worin, muß der einzelne angeben und erbitten. Die gleichen Gesichtspunkte gelten für die Vespern und Litaneien; sie sind im Offizium ausgedrückt als Hauptgedanken und Folgerungen. Von großem Behelf dazu ist die sogenannte „Grundstimmung des Chorals"; sie gibt dem Kirchenkomponisten den Grundaffekt jeder Kirchenmusik an und bietet bei dem Meßgesang dramatische, bei dem Offizium lyrische Stimmungen (wenigstens andeutungsweise) samt den Einzelstimmungen der einzelnen Absätze. Diese letzteren enthalten die Nutzanwendung, welche der Tonsetzer auszudrücken hat. Lyrisch müssen die Offizien und die offiziellen Litaneien — am Markustage und an den Bittagen — gestimmt sein, d. h. die Affekte gehen aus der liebenden Betrachtung (oder traurigen, hassenden Reflexion) über die Gegenstände des heiligen Textes hervor und bleiben darin versenkt, ohne auf eine Handlung abzuzielen. Die Handlung wäre dramatisch. Wir haben oben die musikalische Darstellung des Dramatischen im Verhältnisse zum Lyrischen eingehend zu erklären und

praktisch auszuführen gesucht; man lasse das Dramatische beiseite und der Komponist hat, was er für die lyrische Übersetzung der Offizien benötigt. Selbstverständlich muß auch hier wie bei der Meßkomposition eine eingehende Meditation vorausgehen, damit die Hauptideen mit ihren Affekten gefunden, in Relation zueinander gebracht und einheitlich ausgedrückt werden. „Einheitlich ausgedrückt" will sagen: unter einen Gesichtspunkt sollen die Ideen musikalisch gebracht werden, weil ihre Vertonung ungemein schwierig ist; darum ist möglichste Konzentration derselben und einheitliche Gruppierung, wie wir sie bei der Darlegung der Meßliturgie unter dem Gesichtswinkel der Vertonung ihrer drei Hauptgruppen (nach den drei „Handlungen" des Kreuzesdramas) angewendet haben, angezeigt. Etwas anderes ist es mit den Affekten; diese sind leicht zu vertonen; sind sie ja gleichsam die Sprache der Musik. Darum brauchen sie nicht auf Gruppen reduziert zu werden.

Die Mittel, in der Vertonung Ideen auszudrücken, sind fünf: sie wurden bereits oben klargestellt.

Ein noch weiteres und zugleich freieres Feld seines musikalischen Schaffens hat der Kirchenmusiker in den **außerliturgischen Andachten,** d. h. den gewöhnlichen Nachmittagsgottesdiensten: diese sind einfache Segensandachten, Litaneien, Fasten- und Ölbergs- und Kreuzwegandachten, Maiandachten und Herz-Jesu-Feierlichkeiten. Da diese alle privaten Charakter tragen, ist der Kirchenmusiker an gar keine liturgische Vorschrift, wie das *Motu proprio* Pius' X., das Gesetzbuch der Kirchenmusik, deren mehrere enthält, gebunden. Er kann subjektive Stimmungen nach Belieben vertonen, da objektive Stimmungen von einer Liturgie nicht vorgezeichnet sind. Nur zwei Schranken sind ihm selbstverständlich gestellt: er soll nicht unwürdig und nicht sentimental schreiben; mit einem Worte, er schaffe wahre, religiöse Musik!

XIX.

Nach den Ausführungen über Wesen und Gestalten der Kirchenmusik ist der **Zweck** derselben leicht zu fixieren. Der Zweck ist die Darstellung des Brautgesanges der Kirche, dieser Braut Christi. Am Kreuze hat sich Christus seine Braut, d. h. die gesamte Menschheit, geholt, geformt und geheiligt; er hat sie in seine Lebensgemeinschaft aufgenommen, hat sie mit seinem Leibe zusammen zu einem geheimnisvollen Leibe gebildet, gleichsam zu einem Weinstocke, dessen Reben die einzelnen Glieder dieses Leibes sind und dessen Rebenblut seine eigene göttliche Kraft ist, die den Rebstock durchglüht. Dieser geheimnisvolle Vorgang, sozusagen die Brautwahl Christi, wird täglich im heiligen Meßopfer gefeiert; und darum ist hier der liturgische Gesang der Kirche ein dramatischer Hochgesang.

Die Liturgie ist die Stimme der ganzen Kirche, die vertonte Liturgie ist die Interpretin der begeisterten Stimmung der Braut Christi. In jedem Gotteshause ist diese Braut Christi vertreten und der Kirchenchor singt in der Stimmung, im Sinne und Geiste derselben das Brautlied. Es ist dem Bräutigam gewidmet und enthält deshalb ein zweifaches: die Verherrlichung Christi und die Aufforderung an alle Anwesenden, in diese Verherrlichung einzustimmen. Weil die Anwesenden verschiedenen Völkern und Nationen angehören, hat die Musik auf ihren Charakter und ihre Gemütsart, einigermaßen auch auf ihren Geschmack und ihre Weise, Stimmungen auszudrücken, Rücksicht zu nehmen. Regulator und Norm hierin ist der römische Choral.

XX.

Diesem Zwecke der Kirchenmusik gemäß ist die **Aufgabe** der *Musica sacra* eine wahrhaft erhabene. Sie nimmt am Gottesdienste aktiven Anteil und, da der Gottesdienst für die Gläubigen der Mittelpunkt aller Gnadenausteilung ist, so ist auch die *Musica sacra* berufen, an dieser Gnadenausteilung mitzuwirken. Zwar spendet sie keine inneren Gnaden, wie die heilige Messe selbst und die davon ausgehenden Sakramente — das Meßopfer ist nämlich die Zuwendung aller Früchte des Kreuzesopfers —, aber sie gibt (durch den heiligen Text) und bietet (durch den Gesang) in besonders wirksamer Weise äußere Gnaden. Äußere Gnaden sind Veranstaltungen der göttlichen Vorsehung, uns Gegenstände, Beispiele, Worte, Gesänge und Bilder der Kunst, Bücher, lebendige Darstellungen und Vorfälle oder Begebenheiten in die Nähe zu führen, welche uns Gelegen-

heit, Anlaß und Anregung zum Guten sind. Mit diesen äußeren Gnaden verbindet Gott in der gegenwärtigen Ordnung der Vorsehung zugleich innere Gnaden, wenn sie zum Guten benützt werden. Solche äußere Gnaden sind Gesang und Musik in der Kirche; und sie sind in besonderer Weise wirksam, weil sie das heilige Wort der Liturgie in sich schließen und unmittelbar auf das Gemüt der Anwesenden einwirken. Wer aber das Gemüt des Menschen hat, beherrscht den ganzen Menschen, weil das Gemüt als die strebende Kraft sein Leben bestimmt. Daraus ergibt sich die hervorragende Bedeutung und Aufgabe der *Musica sacra*. Nicht bloß äußere Gnaden irgendwelcher Art bietet sie, sondern mächtig wirksame (äußere) Gnaden, welche das innere Leben und die Tätigkeit der Zuhörer erobern; und dies um so mehr, je ergreifender sie ist, also je mehr sie durch innere Bedeutsamkeit und Kraft Geist und Willen der gläubigen Gemeinde in Beschlag nimmt. Und da nach der gegenwärtigen Gnadenordnung jede benützte, d. h. angewendete Gnade eine neue nach sich zieht, so kann im Verlaufe des Gottesdienstes eine reiche Kette von sehr einflußreichen Gnaden im Anschlusse an die äußeren Gnaden des Gesanges und der Musik gewonnen werden. Insofern das liturgische Wort des Gesanges ein heiliges, vom Heiligen Geiste eingegebenes, von der Kirche offiziell ausgesprochenes Wort ist, hat der Gesang die Bedeutung einer Predigt und gibt deswegen im Namen der Kirche die äußeren Gnaden. Diese Predigt ergreift Verstand und Gemüt zugleich, ist also in Wahrheit ein „Wort Gottes, lebendig und wirksam, eindringend bis zur Teilung der Seele“.

XXI.

Aus dieser erhabenen Aufgabe und Wirksamkeit der *Musica sacra* ergibt sich von selbst die **Aufgabe der Kirchensänger** und des Dirigenten. Der gläubigen Gemeinde im Namen der Kirche, d. h. in ihrem Auftrag und in ihrer Kraft, Gnaden, äußere und innere, zu vermitteln, ihr das Wort Gottes in einer eigentümlich wirksamen Predigt zu verkünden, ja in die Seele zu gießen, im Namen der lehrenden und hörenden Kirche den Brautgesang an Christus zu singen, das ist fürwahr die erhabenste Aufgabe, die menschlichen Sängern gestellt werden kann; und das eben ist die Aufgabe unserer Kirchensänger.

Die inneren Gnaden, die mit den äußeren verbunden gegeben werden, sind die sogenannten aktuellen Gnaden, Tätigkeitsgnaden; sie sind Erleuchtung für die (sinnliche und geistige) Erkenntnis und Bewegung und Kraft für das (sinnliche und geistige) Strebevermögen. Durch sie wird die Tätigkeit für das Tugendleben angeregt und gefördert: so beim Gottesdienste Andacht und Frömmigkeit, Glaube, Hoffnung, Liebe, Vorsätze für das Leben.

Die erhabene Aufgabe, die im Kirchengesange liegt, wird aber von den Sängern (und Spielern der Instrumente) nur dann erfüllt, wenn sie zu Werkzeugen Gottes sich machen und mit Andacht ihrem Werke obliegen. Zu Werkzeugen Gottes machen sie sich, wenn sie im Stande der Gnade leben, also oft die heiligen Sakramente empfangen, und wenn sie fleißig die gute Meinung machen, zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen zu singen (und zu spielen). Das Werkzeug ist ein Mittel, dessen sich die wirkende Ursache bedient, um ihre Tätigkeit zu üben. Die wirkende Ursache überträgt auf das Werkzeug ihre Kraft; und hier gilt das Gesetz: Je unmittelbarer das Werkzeug mit der Ursache verbunden ist, desto mehr überkömmt es von ihrer Kraft. Auch Gott, die oberste Ursache, gebraucht Werkzeuge; und wenn er Menschen als Werkzeuge gebraucht, gilt der gleiche Grundsatz: je inniger das Werkzeug mit Gott verbunden ist, desto mehr Anteil an der Kraft Gottes hat es. Die Kirchensänger sind Instrumente Gottes in der Übermittlung äußerer und damit innerer Gnaden an die Kirchengemeinde. Je mehr sie sich an Gott hingeben und noch dazu jedes Wort und jeden Ton zu seiner Ehre und zur Erbauung der Anwesenden aufopfern, desto mehr Gnaden ziehen sie auf die Kirche herab. Fürwahr ein großes und verdienstvolles, aber auch verantwortungsvolles Amt!

Zur Andacht gehört nicht bloß, an den Text beim Singen zu denken und ihn mit irgend einem Gefühl vorzutragen, sondern die dem Text entsprechenden Affekte in Wahrheit zu erwecken und im Vortrag auszudrücken. Die liturgischen Affekte müssen bei Erklärung des Textes vom Chorregenten einzeln angegeben und anfangs in ihrer praktischen Entstehung oder Zusammensetzung erklärt werden. Nur so können sie in

Wahrheit erweckt und in Wahrheit ausgedrückt werden; und beides ist zur Andacht wesentlich erforderlich. Denn, geht die innere Wahrheit ab, so ist die Andacht nur eine äußerliche, also bloße Heuchelei; geht aber die äußere Wahrheit ab, so ist die Andacht eine verschwommene, unbestimmte, oder nicht kräftig genug, um hervorzutreten. Es braucht nicht erst ausgesprochen zu werden, wieviel in bezug auf diese Andacht auf unsern Kirchenchören gefehlt wird. Geht man überhaupt daran, Affekte zu erwecken? Affekte sind doch die Seele der Musik, die Seele des Vortrages!

Wieviel Sorgfalt und Studium wenden die Schauspieler an, um auf der Bühne sei es im Sprechen, sei es im Gesang, die dem Textbuch entsprechenden Affekte zum Ausdruck zu bringen! Wie suchen sie sich so in ihre Rolle hineinzuleben, daß der Ausdruck ihres Denkens, Sprechens und Handelns möglichst natürlich und wahr erscheint! Diese Wahrheit gehört zum Wesen der Kunst, ja sie ist die Kunst selber.

Das nämliche, sollte man meinen, bemühen sich die Kirchenchorsänger zu leisten; schon aus Gründen der Kunst, wenn auch nicht aus reiner Frömmigkeit. Aber die Erfahrung lehrt leider, daß die Kirche hinter der Bühne und dem Konzertsaal zurückstehen muß. Ja, soweit geht manchmal die Vernachlässigung der Kirche, daß für den Kirchenchor nicht einmal Proben gehalten werden!

Da hat der Chorregent auf den Plan zu treten und seines heiligen Amtes zu walten. Er muß den Geist der Liturgie, den er in eifrigem Studium und Betrachtung in sich aufgenommen hat, in seinen Chor und in jedes Glied desselben gießen, muß diesen Geist nähren durch fleißige Erklärung der liturgischen Texte und der darin enthaltenen Ideen und Affekte und durch den Hauch einer gewissen Frömmigkeit, der den Kirchenchor und die Übungsschule durchziehe. Die notwendige Vorbedingung dazu ist eine strenge Disziplin, die namentlich auf dem Chore alles Schwätzen hintanhalten und religiösen Ernst verlangen muß.

XXII.

Aus all den bisherigen Erörterungen über Wesen, Zweck und Aufgabe der Kirchenmusik läßt sich leicht ersehen, wie groß ihre **Bedeutung und ihr Einfluß** auf die Kirchengemeinde, auf das Volk im weitesten Sinne des Wortes ist. Die *Musica sacra* ist eine Verkünderin des Wortes Gottes mit besonderm Nachdruck, weil sie die heiligen Ideen samt den entsprechenden Gemütsbewegungen fertig vorlegt, ja aufdrängt; sie ist eine Erzieherin zur Frömmigkeit im liturgischen Geiste; sie ist eine Lehrerin der Kunst im idealsten Sinne, weil sie die erhabensten Gedanken und Stimmungen in möglichst schöner Form darstellt.

Demgemäß ist die *Musica sacra* imstande, die ganze Kirchengemeinde, in der sie ihre Wirksamkeit entfaltet, zu reformieren. Sie erweckt in der Gemeinde ernste, fromme, heilige Gedanken, gläubige Gesinnungen, edle Entschließungen, lebenskräftige Vorsätze für Lebensbesserung, Vorsätze der Reue und Beicht; sie befestigt den Glauben, stärkt die Hoffnung und entzündet die Liebe, sie entfacht die Andacht und hebt den Opfergeist.

Kein Wunder demnach, daß schon manche auffallende und plötzliche Bekehrungen durch eine fromme Kirchenmusik erfolgt sind. Wie viele andere, mehr stille und langsame Bekehrungen vor sich gehen, entzieht sich der Beobachtung im einzelnen, kann aber aus der unleugbaren Tatsache entnommen werden, daß in eine Kirche, in welcher die heilige Musik den Gottesdienst durchdringt, nach und nach ein ganz anderer, ein frommer und heiliger Geist einzieht; dies ist dann besonders in auffälliger Weise und in reicherem Maße der Fall, wenn mit der Einführung der heiligen liturgischen Musik, und späterhin von Zeit zu Zeit liturgische Predigten gehalten werden. Unter vielen Beispielen von der Wirkung der Musik auf die Seele sei hier nur eines angeführt, das uns der berühmte Direktor des Mozarteums in Salzburg, Dr. Karl Santer, in seiner Selbstbiographie erzählt. Er war in jüngeren Jahren Gefängnisdirektor in Suben. „Dort hatte ich," schreibt er, „in den ersten siebziger Jahren einen Sträfling, der gegen alle guten Worte und Ermahnungen, religiöse Eindrücke usw. ganz verstockt war. Da beschloß ich, ihn mit Musik zu rühren. Ich ließ ein sehr ergreifendes Marienlied nach guter Vorbereitung singen. Der betreffende Gefangene wurde beobachtet. Was tat er? Beim ersten Anhören erhob er, der die Arme auf dem Rücken hatte und trotzig den Kopf niederhielt, sein Haupt und horchte. Nach einiger Zeit zitterte er und hielt die Arme

auf der Brust. Wieder nach einiger Zeit faltete er die Hände, kniete dann nieder und weinte zuletzt. Er war gewonnen."

Umgekehrt ist der schlimme Einfluß einer nichtssagenden oder leichtfertigen Kirchenmusik größer, als man auf den ersten Blick glauben möchte. Die leichtfertige Stimmung, der weltliche Sinn des Kirchengängers wird durch dieselbe nicht aufgehoben, sondern fortgesetzt, befestigt, gleichsam legalisiert; und das ist der Ruin für sein geistliches Leben: er wird nicht mehr aufgerüttelt, nicht mehr erbaut; und so stirbt er dem Göttlichen und Kirchlichen immer mehr ab.

Die *Musica sacra* ist zuletzt eine Lehrerin der Kunst neben den übrigen Künsten, die im Dienste der Kirche und Liturgie stehen. Die heilige Musik lehrt durch ihr Auftreten beim liturgischen Gottesdienste vorbildliche Darstellung des gesungenen Wortes: vollwertigen Ausdruck der liturgischen Ideen und Affekte, kirchliche Andacht und Wahrheit dieser Andacht.

Die Kirche ist die Schule der Frömmigkeit und Kunst für das christliche Volk.



Musikalische Rundschau

X. Berliner Ferienkursus für Schulgesang. Vom 6.—18. Juli d. J. findet in Berlin der zehnte Ferienkursus für Schulgesanglehrer und Chordirigenten statt. Der neue preußische Lehrplan für den Gesangunterricht an Volksschulen stellt an die Gesanglehrer so hohe Anforderungen und bietet des Neuen so viel, daß diese Gelegenheit zur Information und Weiterbildung vielen unserer Leser willkommen sein dürfte. Da der Leiter der Kurse schon seit Jahren in der Öffentlichkeit — auch auf der deutschen Lehrerversammlung — die Grundsätze vertreten hat, die nunmehr amtlich festgelegt worden sind, so steht den Teilnehmern eine authentische Interpretation der behördlichen Vorschriften in Aussicht. Es sei noch bemerkt, daß die kommunalen Behörden den früheren Teilnehmern vielfach Unterstützungen zuteil werden ließen. Es wird dieser Kursus in diesem Jahre der einzige unter Leitung des Gesanglehrers Ast, Berlin N. 20, Christianiastr. 8, sein; letzterer verschickt auch die Prospekte und erteilt weitere Auskünfte.

Würzburger Fortbildungskursus für Schulgesanglehrer findet vom 16.—22. Juli statt. Anmeldungen sind zu richten an den Kursusleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

Ein kirchenmusikalischer Fortbildungskursus findet heuer in der Zeit vom 6.—20. August im Zusammenhange mit den Festaufführungen des „Mozarteum"[1]) in **Salzburg** statt. Der vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht veranstaltete Kursus, mit dessen Durchführung die Abteilung für Kirchenmusik an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst betraut wurde, ist zunächst für die Chorregenten, Organisten, Kantoren (Kirchensänger und -Sängerinnen) sowie Priester der Diözese Salzburg, dann aber auch für diese Berufskategorien und die Musiklehrer an Lehrerbildungsanstalten aller Teile Österreichs und ausnahmsweise auch des Auslandes gedacht. Für die Kursusteilnehmer sind mehrfache Unterstützungen in Aussicht gestellt. Die näheren Bedingungen zur Teilnahme sowie der Unterrichtsplan werden im Juni-Heft der „*Musica Divina*" (Wien I, Reichratsstraße 9, Universal-Edition) zu ersehen sein.

Ein neuer Beethoven-Erstdruck. Professor Fritz Stein in Jena, dem glücklichen Entdecker der nach dem Orte ihrer Auffindung benannten „Jenaer" Sinfonie Beethovens, ist es vergönnt, die musikalische Welt wieder mit einem „neuen" Beethoven bekannt zu machen. Er gab im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig soeben die „Variationen über ein Thema aus Mozarts Don Juan (Reich mir die Hand, mein Leben)" für zwei Oboen und Englisch Horn (oder zwei Violinen und Viola) auf Grund des sich jetzt in der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlichen Beethovenschen Originalmanuskriptes heraus, die bisher überhaupt noch nicht im Druck erschienen waren. Die Variationen entstammen wahrscheinlich der gleichen Zeit, in der Beethoven das bekannte Trio der gleichen Besetzung — Op. 87 — komponierte, also dem Jahre 1795, oder auch früherer Zeit. Sie verdanken ihre Entstehung zweifellos Anregungen, die der Komponist durch Aufführungen von Künstlern erhalten hatte. Vielleicht einer Aufführung in der Tonkünstler-Gesellschaft in Wien vom 23. Dezember 1793, auf deren Konzertzettel verzeichnet war: „Ein neues Terzett für zwei Oboen und ein englisches Horn, von der Erfindung des Herrn Wendt, vorgetragen von den Herren Brüdern Johann, Franz und Philipp Teimer"? Sicherlich werden die Variationen bald auch im Konzertsaal erscheinen.

---

[1]) Wie die Zeitungen melden, wurde vor kurzem der bekannte Münchener Privatdozent Dr. Eugen Schmitz zum Leiter des Mozarteums gewählt. Dem neuen Direktor die herzlichsten Glück- und Segenswünsche. Die Redaktion

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∴ 1914 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

8. u. 9. Heft Aug.-Sept.




***** Das vierzigste Jahr *****

ihres Bestehens kann die

Kirchenmusikschule Regensburg

mit dem am 13. Juli durch die Absolutorialprüfung abgeschlossenen 40. Kursus feiern. Nicht im äußeren, reklamehaften Gepränge unserer Tage will sie diese Feier begehen, sondern im stillen Gedenken an die schweren Zeiten ihrer Gründung: standen doch Kampf und Sorge an ihrer Wiege. Ohne kirchliche und staatliche Unterstützung, nur vertrauend auf die Hilfe von oben und einiger treuer Freunde und Gönner — der Name Franz Liszt muß hier in erster Linie mitgenannt werden — wagte der mit einem unerschütterlichen Optimismus und einem glänzenden Organisations- und Finanzgenie ausgestattete damalige Domkapellmeister F. X. Haberl den entscheidenden Schritt. Der Gedanke, daß die durch Proske und Witt von Regensburg aus inaugurierte kirchenmusikalische Restauration und Reform wie in einem Brennpunkt nunmehr in einer Schule zusammengefaßt werden müßte, in deren Lehren sich die richtigen Anschauungen über Kirchenmusik und Liturgie nach festen Prinzipien kristallisierten und die geeignet wäre, Schüler heranzubilden, welche wiederum als Apostel für die *Musica sacra* arbeiteten und in die Lande auszögen — dieser Gedanke war das Fundament, auf dem sich die Schule erhob. Mehr als bescheiden waren ihre Anfänge: Haberl, Haller und Jacob waren die ersten Lehrer für nur drei Schüler. Aber allmählich wuchs der Kreis, das Ansehen und der Ruf und es kamen Schüler aus dem Auslande, und zwar so zahlreich, daß dieselben die Inländer bald überwogen und der Schule den Charakter einer internationalen Anstalt aufdrückten: die klangvollen Namen der Dozenten und ihre prinzipienfeste Lehrmethode sowie die klassischen Aufführungen des Regensburger Domchors, der als mustergültiges Institut auf Anregung des kunstsinnigen Bayernkönigs Ludwig I. aus der Restaurationsbewegung herausgewachsen war, gaben dem Institut die feste Basis. Und es ist in der Tat eine wahre Herzensfreude, die Verzeichnisse der Schüler aus aller Herren Länder aus der damaligen Zeit durchzugehen: eine stattliche Reihe von Kirchenmusikern, die als Domkapellmeister, Organisten, Professoren, Komponisten usw. führende Stellungen in der kirchenmusikalischen Welt einnahmen oder noch einnehmen, waren Eleven der Anstalt, und daß sie — mit wenigen Ausnahmen — noch immer treu an ihrer einstigen Schule hängen, beweisen die häufigen Besuche, Briefe usw. Eben, als ich diese Worte niederschreibe, meldet sich zum Besuch ein ehemaliger Schüler aus Rochester in Amerika und die Post bringt einen Brief aus Saratow in Rußland, der mit den Worten beginnt. „Regensburg ist mir unvergeßlich und ein dankbares Herz schlägt für dasselbe stets in meiner Brust . . .“ Will es Gott, so soll in einem Dezennium das 50jährige Jubiläum die Eleven der einzelnen Kurse wieder in Regensburg

vereinen, um alte Erinnerungen aufleben zu lassen und Erfahrungen und Erlebnisse miteinander auszutauschen.

Als eine neue Periode in der Organisation der Kirchenmusikschule stellt sich die Zeit von 1909 ab dar. Der nun bald 70jährige Direktor Dr. F. X. Haberl suchte seine Anstalt, die bisher nur privaten Charakter trug, auf sicheren Boden zu stellen; das geschah durch Umwandlung in eine öffentliche Stiftung, die mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Hochwürdigsten Bischofs von Regensburg und unter Verwaltung eines Kuratoriums am 22. November 1909 errichtet wurde. Das war die letzte Tat des Gründers; am 5. September 1910 schloß er seine Augen für diese Erde mit dem Bewußtsein, sein Lebenswerk als offizielle kirchliche Anstalt nunmehr gesichert zu wissen. Unter dem segensvollen Protektorate Sr. Exzellenz des H. H. Bischofs Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, arbeitete nun in der folgenden Zeit die Anstalt unablässig an ihrem inneren und äußeren Ausbau: die Dauer des Unterrichts wurde verlängert, die Zahl der Orgeln vermehrt und mit elektrischem Antrieb versehen, ein großer schöner Hörsaal geschaffen usw. (vergl. *Musica Sacra* 1912, S. 256ff.). Nunmehr ließ auch die Kgl. Staatsregierung der Schule ihre Fürsorge angedeihen. Eine der einschneidendsten Gunsterweisungen war die, daß vom Jahre 1912 ab vom Kgl. Staatsministerium zu den Schlußprüfungen ein Kgl. Ministerialkommissär abgeordnet wurde, der die Absolutorialzeugnisse mitunterzeichnet und damit der kirchlichen Anstalt die staatliche Anerkennung gibt. Daß die Anerkennung, die der Kgl. Ministerialkommissär Kgl. Professor an der Akademie der Tonkunst in München, E. Schwickerath, wiederum den Leistungen und Erfolgen der Absolventen am Schlusse der Prüfungen öffentlich auszusprechen die Güte hatte, auch der Schule zur Ehre gereicht und dem Lehrerkollegium ein Ansporn zu weiterem pflichtgetreuen Wirken und Schaffen sein wird, darf mit Freuden gesagt werden. Ebenso muß auch hier wiederholt der Dank für den jährlichen Zuschuß von 5000 Mark ausgesprochen werden, welchen das Kgl. Bayer. Staatsministerium für Kultus und Unterricht auf Vorschlag der beiden hohen Kammern des Landtags und der Reichsräte in das Budget aufnahm, nachdem Kultusminister Dr. v. Knilling in der Kammer mit warmen Worten die internationale Bedeutung der Schule anerkannt hatte. Freilich enthebt diese gnädige Zuwendung die Schule noch nicht der finanziellen Sorgen, die auf ihr lasten; denn eine Anstalt, die für ihren gesamten Unterhalt aus Eigenem aufkommen muß — wenn auch unter der Obhut eines treubesorgten Rendanten —, befindet sich in einer ungleich schwierigeren Lage als eine andere, der, sei es durch Stiftungen, sei es durch Unterhaltung des Staates, alljährlich viele Tausende mühelos in den Schoß fallen. Doch wird hoffentlich auch in dieser Beziehung die Zukunft noch manche frohe Botschaft bringen. Im übrigen handelt es sich bei einer kirchenmusikalischen Anstalt nicht so sehr um äußeren Glanz als um innere Gediegenheit.

Und so geht denn unsere Schule, beschützt von der Gunst ihres kunstsinnigen Protektors und getragen von dem Wohlwollen der Kgl. Staatsregierung, dem fünften Dezennium entgegen. Vergißt sie dabei der Grundsätze nicht, die ihr der Gründer auf die Stirne geschrieben — der großen Regensburger Tradition in bezug auf die altklassische Polyphonie, des Fundaments des Regensburger Domchors und der Kirchenmusikschule —, dann wird unter des Allmächtigen Schutze und der heiligen Cäcilia Fürbitte trotz reicher Mühen und Sorgen das 50. Jubeljahr ein glückliches sein. Das walte Gott!

Direktor Dr. Karl Weinmann



Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

„Die klassische Polyphonie nähert sich „am meisten dem höchsten Vorbilde der „Kirchenmusik, dem gregorianischen Ge- „sange .... daher muß sie auch bei den „kirchlichen Funktionen wieder häufig ge- „braucht werden . . ." (Motu proprio Pius' X. über die Kirchenmusik vom 22. November 1903.)

Sehr häufig hört man bei musikalischen Kongressen oder liest in Fachblättern oder politischen Zeitungen die Namen der Klassiker der alten Polyphonie, funkelnde Sterne der goldenen Ära der Kirchenmusik, besonders in Italien; allein in den meisten Fällen werden diese ruhmvollen Namen in einer ihrem Glanze wenig passenden Weise erwähnt: entweder mit einem gewissen Mißtrauen oder mit einer heiligen Scheu, ja manchmal gewinnt es sogar den Anschein, als ob die Kompositionen dieser Heroen der Tonkunst schon veraltet wären, dem Geschmacke unserer modernen Zeit nicht mehr entsprechend und nicht mehr imstande, mehreren, wenn auch nicht vielen, modernen Schöpfungen die Stange zu halten.

Sonderbare Auffassung und Urteilsverwirrung! Von seiten der anderen Künste beneidet man uns um die Leichtigkeit, mit welcher man in der Musik aus den reinsten Quellen schöpft, das kristallhelle Wasser trinkt, mit einem Worte sich im Sonnenglanze der klassischen Kunst ergötzt. Und mit Recht! Nicht so leicht ist es, die Schönheiten anderer Künste zu genießen. Ist ein Gemälde vollendet, so bleibt es an einer Stelle; um es zu sehen und zu bewundern, müssen wir uns an den Ort begeben, wo es ausgestellt ist. Um das wunderbare Bild *„Lo sposalizio"* (Mariä Vermählung) von Raffael zu schauen, darfst du den Weg nach Mailand nicht scheuen, die *„Madonna di S. Sisto"* verlangt eine Reise nach Dresden, die *„Santa Cecilia"* findest du in Bologna, „Die Verklärung" findest du in Rom usw. Noch mehr gilt dies bei den Kunstwerken der Bildhauerei und Baukunst. Um den „David" von Michelangelo zu besichtigen, mußt du nach Florenz pilgern, um dich an den prächtigsten Blüten der gotischen Baukunst zu ergötzen, darfst du den Weg nach Köln, Reims, Siena oder Orvieto dich nicht verdrießen lassen, die glanzvolle Erhabenheit des Renaissancestiles auf dich einwirken zu lassen, begibst du dich nach Rom, und so darfst du dich für tausend und aber tausend andere Meisterwerke der Malerei, Bildhauerei und Baukunst kein Opfer gereuen lassen.

Wir Musiker dagegen haben sie an der Hand und können sie mit uns tragen, wohin wir uns begeben, die herrlichsten und reinsten Blüten unserer Kunst, können uns am belebenden Dufte ergötzen, an ihrer Schöne uns erfreuen. Wenn Joseph Verdi das geflügelte Wort prägte: „Kehren wir zurück zum Alten und es wird ein Fortschritt sein",[1]) wenn Richard Wagner behauptete, daß „wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten muß",[2]) wenn ein Franz Liszt keine Gelegenheit versäumte, den Aufführungen der alten Klassiker in der Sixtinischen Kapelle beizuwohnen und Mayer, Commer und Haberl immer wieder zur Gesamtausgabe der Werke Palestrinas aufmunterte, damit diese Perlen der Tonkunst Gemeingut würden, können auch wir nicht an diesen alten Meistern unbekümmert und gleichgültig vorübergehen.

Haben sie aber nicht schon ihre Zeit überlebt? Wer wagte es, so zu urteilen? Unbestritten werden Palestrina, seine Schüler und ihre guten Nachahmer als die

[1]) Francesco Florimo, *Riccardo Wagner e i wagneristi.* Ancona 1883, p. 106.
[2]) Gesammelte Schriften, II. Band, S. 337.

besten und echtesten Dolmetscher der sich in Melodien und Akkorde kleidenden Liturgie anerkannt, auch von den Gegnern. Sie werden also ihre Zeit überlebt haben erst dann, wenn auch die Liturgie ihre Zeit überlebt hat: „die Liturgie, welche dauert, solange die Kirche auf Erden dauert. Derselbe belebende Geist, dasselbe göttliche Pathos, welches in alter Zeit in den heiligen Handlungen und liturgischen Texten zutage trat als der unmittelbare Träger des Gedankens der Braut Christi, dauert auch heute noch fort, unverändert, in fleckenloser Reinheit und mit einer unübertrefflichen Genialität, weshalb die Liturgie stets eine unerschöpfliche Quelle und Fundgrube künstlerischer, ja überirdischer Gefühle ist und die reinsten Empfindungen auslöst.

Und vom Gesichtspunkte der kompositorischen Technik aus betrachtet läßt sich nichts finden, was unserem modernen Geschmacke widerspricht. Sind die Werke der alten Meister nicht klassische, unübertreffliche Beispiele der schweren, unübertrefflichen Kunst, ein Thema so zu behandeln, daß ein natürliches und gut geführtes Gespräch zwischen zwei, drei, vier, fünf oder noch mehr vortragenden Stimmen entsteht, und zwar in der Weise, daß aus dem mannigfaltigen mit weiser Überlegung gefügten Tongewebe kristallhell eine wunderbare Gedankeneinheit hervorleuchtet? Wenn die Stimmen aber homophon geführt werden, sind die Akkordreihen so erhaben und so gewaltig in ihrer Einfachheit und doch so abwechslungsreich und natürlich, daß sie die in die Augen springende Bestätigung bilden des auf dem Gebiete der Kunst geltenden Grundsatzes: Der wahre Künstler ist in der Beschränkung der Mittel zu erkennen. — Welche Kunst ist in der Tat wahrer und größer als jene z. B. eines Andreas Palladio? Mit wenigen ganz einfachen Linien, welche aber mit jener gefälligen Feinheit gezeichnet sind, wie sie nur ein Genie führen kann, in dem das Schönheitsgefühl verkörpert ist, zaubert er grandiose Gebäude hervor, bei denen man nicht weiß, ob die Kühnheit in der Erfindung oder die Anmut und der Reiz der Aufführung mehr bewundert werden soll! Und darum ist auch die Kunst eines Palestrina und überhaupt der Klassiker der goldenen Ära, welche mit wenigen einfachen Akkorden, Arbeiten, die selbst in der Homophonie aus einer schlichten natürlichen Bewegung der einzelnen Stimmen entstehen, so großartig bewundernswert; denn sie läßt uns Melodien von solcher Erhabenheit und Größe vernehmen, welche nur mit den Kuppeln eines Michelangelo, Brunellesco, Sangallo oder Bramante verglichen werden können.

Gehen wir noch einen Schritt zurück von der klassischen Epoche zu den alten Gesangweisen der gregorianischen Kunst! Was ergaben die gründlichen und gelehrten Forschungen der Benediktiner? Fürs erste eine starke Schöpfungskraft, gepaart mit einer so schwungvollen Phantasie, die den Neid vieler modernen Komponisten, auch hervorragende nicht ausgenommen, erwecken kann; sodann eine feine Sorgfalt in der Ausführung sowohl des melodischen Ganzen als auch des Details; ebenso einen wunderbaren melodischen Bau, eine perfekte Abrundung und eine wundersame harmonische und gleichmäßige Übereinstimmung der verschiedenen Sätze, Tonphrasen und Glieder, alles Eigenschaften, denen man auf die angenehmste Weise in den geschätzten Meisterwerken der Klassiker einer wahrhaft fortgeschrittenen Musikepoche bewundernd begegnet, so bei Beethoven, Haydn, Mozart, Weber. Und doch! Gibt es nicht ebenso stolze wie unverständige Schwätzer, welche solche Schöpfungen mit „primitiven Kunstversuchen“ auf die gleiche Stufe zu stellen sich erkühnen! Wenn jemand so seinen Mund vollnimmt, verdient er nicht unser Mitleid? Mit den Augen des tieferen Mitleides muß noch jener betrachtet werden, der da schwätzt, daß die großen Meister der Polyphonie nur die Vertreter einer „kindischen Kunst“ seien, welche ihre Zeit schon überlebt hat: dieselbe geniale Bedachtsamkeit für die technische und künstlerische Vollkommenheit des ganzen und eines jeden Teiles,

des gesamten Vokalkomplexes wie jeder einzelnen Stimme leuchtet hell und klar auch bei den Klassikern der goldenen Epoche der Kirchenmusik hervor.

Ferner vereinen sich bei den alten Meistern innig eine kräftige Erfindungsgabe und jene feste Sicherheit in der Erreichung des gesteckten künstlerischen Zieles, jene Tiefe der Gedanken und jene natürliche Lebhaftigkeit im Ausdrucke, wovon die Seele des Zuhörers unwillkürlich ergriffen wird. Sie kann nicht umhin, sich von diesen Eindrücken gefangennehmen zu lassen, sich ganz darin zu versenken und gesättigt zu sein. Solche wunderbare Eigenschaften finden sich nur bei einem Genie und zum Teile auch bei den großen für die Komposition geborenen Geistern, und man weiß nicht und versteht nicht, daß sie in diesem oder jenem Satze, in diesem oder jenem Takte oder Akkorde sind; ähnlich wie die Seele des Menschen sowohl im ganzen Leibe wie auch im kleinsten Teile zur Gänze vorhanden ist, so ergießen sich diese Eigenschaften sowohl über das ganze Stück, wie auch über den unscheinbarsten Teil. Der Zuhörer naturgemäß hört es in seinem tiefsten Innern erklingen und wird durch die unfehlbare Wirkung hingerissen. Gerade dieser Eigenschaften wegen wirkt jede Komposition, welcher Schule, welchem Zeitalter sie auch angehöre, wenn sie nur einer wahren schöpferischen Phantasie entspringt; immer gebietet sie Ehrfurcht zu jeder Zeit, in jedem Land, in welchem Kleide sie immer erscheint, so daß die allgemeine Redensart heißt: Die klassischen Kompositionen haben alle moderne Geschmacksrichtung. Mag sein, daß jemand die Regeln dieser oder jener Schule zu tadeln findet oder mit dieser oder jener vom Komponisten angewendeten Form nicht einverstanden ist: aber nie werden sie ihren Eindruck verfehlen, obschon so verschieden im Alter, die gregorianische Melodie *„Improperium exspectavit cor meum“* vom Palmsonntag, der Gesang an Amarilli von Julius Caccini, die Melodien eines Pergolese, Sebastian Bachs Passion, eines Beethoven Symphonien, Mozarts Opern, der Chor *„Dal tuo stellato soglio“* des Mosè von Rossini, die einfachen, aber doch geistvollen Melodien des *„Trovatore“* von Giuseppe Verdi usf. bis zum „Parsifal“ von Wagner und zum *„Requiem“* von Brahms.

Richard Wagner, von Geburt aus Protestant, mußte doch gestehen, daß das beste, vielleicht das einzige Gebiet, wo man wahre Musik, d. i. Musik, welche sich ohne sonstige Hilfe anderer Künste geltend macht, pflegen kann, das Meßopfer der Katholiken ist. Vereinigen wir beide Gedanken des großen Tonkünstlers, so geht hervor, daß die eigentlichste und zur katholischen Liturgie passendste Musik nach dem gregorianischen Gesange die Musik der alten Klassiker ist, weil sie einzig und allein für den katholischen Ritus gedacht und rein vokal ist.

Es gibt gewiß keine dem Zwecke der christlichen Kunst entsprechendere Musik wie diejenige Palestrinas und seiner guten Nachahmer. Wenn es wahr ist, wie es wirklich ist, daß keine Kunst Selbstzweck sein darf, wenn selbst der rationalistische Philosoph Emm. Kant erklärte, daß die Kunst die Schönheit verkörpern muß, aber nicht als höchstes Ziel, sondern als neues und besseres Mittel zu einem noch erhabeneren Zwecke, d. i. um den Menschen besser zu bilden und zu veredeln, mit um wie viel mehr Recht muß man dieses behaupten für die Kirchenmusik. Der von Richard Wagner dem musikalischen Drama angewiesene Zweck ist ja nicht jener, die Zuhörer und Zuschauer eine schöne Musik genießen zu lassen, welche eine schöne Szene auf der Bühne begleitet und hervorhebt, um so einige Stunden mehr oder minder edlen Genusses zu verbringen, sondern jener, diese Zuschauer in den Stand zu setzen, an den Empfindungen der Personen teilzunehmen, die Freude oder die Trauer bei den verschiedenen Umständen, unter denen die Handlung sich abwickelt, mitzufühlen, ins Herz den Frieden, die Fröhlichkeit oder die Bitterkeit, je nach der Art des Stückes, strömen zu lassen, mit einem Worte, das Leben seiner Helden zu leben. Erhöht man diesen Zweck bis zum hehren

Gipfel jener erhabenen menschlichen Handlung, welche die Gottesverehrung ist, so werden wir ihn geeignet finden für die Handlung von unendlichem Werte, wie sie das heilige Meßopfer ist. Zweck der Kirchenmusik (und nicht der erste, nur der dritte) ist und muß sein jener untergeordneterweise zu dienen, die Gemüter der Gläubigen bis zum Altar zu erheben, dieselben in einen für die sich vollziehende göttliche Handlung passenden Zustand zu versetzen und zu erhalten; sie darf also weder Selbstzweck sein, noch viel weniger darf sie zu ausgesuchten melodischen, harmonischen oder instrumentalen Reizen die Gemüter an sich ziehen. Die modernen Kompositionen sind meistenteils, besonders die mit Instrumentalbegleitung, mit zu großem technischen und künstlerischen Aufwande ausgearbeitet, sie sind von zu großer Tongewalt, hier und dort zu verlockend von der melodischen oder von der harmonischen Seite oder von beiden; nicht selten weisen sie einzig eine äußerliche Effekthascherei auf und führen zu unvermuteten und erstaunlichen Überraschungen, mit der unausbleiblichen Folge alle Aufmerksamkeit der in der Kirche versammelten Gläubigen an sich zu ziehen. Eine so beschaffene Musik weisen wir von uns ab; kann sie auch technisch vollkommen sein, selbst das Erzeugnis einer geistreichen Phantasie, allein für unser Volk ist sie nicht, sie paßt nicht zu unserer Liturgie: sie wird eine *„Madonna della séggiola“* sein, welche die Kirche nie auf ihre Altäre gestellt hat.

Selbst ein Eduard Hanslick, der bekannte Professor der Ästhetik in Wien und Musikkritiker der „Neuen freien Presse“, welcher der Musik die Fähigkeit Ideen auszudrücken absprach, meint in einem seiner Aufsätze: „Die höchste Ausbildung in der kirchlichen Kunst ist der Kirche nicht gewinnbringend. Wir behaupten zwar auch andächtig zu sein, wenn wir in der Kirche einer Mozartschen oder Beethovenschen Messe lauschen, allein wir verwechseln dabei ästhetische Andacht mit religiöser. Beethoven selbst schrieb nach Vollendung seiner *D*-Messe an Zelter in Berlin, er halte den ‚a cappella-Stil‘ für den einzigen wahren Kirchenstil. Er hatte somit, trotz der gewaltigen, symphonischen Behandlung seiner Messe, im Grunde seines Herzens die richtige Empfindung, daß das kirchliche Interesse eine einfachere Musik erheische.“

„Gewiß mit Recht,“ fügt hier P. Voll hinzu; „denn sobald die Musik in der Liturgie sich derartig steigert, daß sie die Sinnestätigkeit ganz asorbiert, daß nicht der Text, das Wort, sondern nur das Tonkolorit auf den Menschen zu wirken beginnt, daß er vor lauter Tonbilder auf alles um ihn her, zumal auf das, was auf dem Altare vor sich geht, vergißt: im gleichen Momente steht die Kunst selbstherrlich da, losgelöst vom liturgischen Ganzen und in Konkurrenz mit dem Altare“. Eine Liturgie unter den Klängen solcher Musik wird einen sozusagen leichten Charakter annehmen, welcher gänzlich dem dreifachen Zweck der liturgischen Kunst entgegengesetzt ist: sie paßt nicht für die göttliche Majestät, nicht für die Zierde der heiligen Verrichtung, nicht für die Erbauung der Gläubigen. Diese werden sogar unter dem verlockenden Eindrucke solcher Kompositionen bald das eigentliche Beten und die ernste Andacht während des heiligen Meßopfers verlernen, und siehe, bald wird auch das religiöse Leben gelockert und oberflächlich. Und wozu dann die sogenannte „heilige Musik“ *(musica sacra)* pflegen?

Nein; *revertamur* — kehren wir zurück; *revertamur* vor allem *ad fontes S. Gregorii* — zu den Quellen des heiligen Gregorius, und gleich nachher auch zu den alten Klassikern, wovon der große und tätige Reformator der Kirchenmusik, Dr. Franz Xaver Witt zu sagen pflegte, daß wenn der Choral die Heilige Schrift der *Musica sacra* sein soll, die Klassiker der goldenen Zeit die heiligen Kirchenväter sind.

Aber, rufen manche aus, sie sind so schwer! —

Nein, und abermals nein; die alten Meister der Polyphonie sind nicht schwer, am wenigsten unter allen Palestrina. Die vortragenden Personen müssen gewiß wahre Sänger und durch gediegene Methode und mit künstlerischer Feinheit, welche jeder Ziererei ferne ist, herangebildet und erzogen sein; allein leichte Musik für Sänger, welche nicht singen können, gibt es nicht, und war nie vorhanden und wird nie sein. In diesen Kompositionen bewegt sich jede Stimme diatonisch und mit wahrer Melodie, d. h. mit einer Reihe von Tönen, von deren der eine den anderen ruft; auch in den homophonen Sätzen geht jede Stimme mit natürlichem Schritte vor; und all dieses erleichtert sehr viel deren Erlernung und Aufführung. Überdies fließt aus diesen Kompositionen eine so große Schönheit und eine solche Lieblichkeit, daß die Sänger, vor allem die Knaben, was viel sagen will, davon ganz begeistert und bezaubert werden; darum üben und singen die Sänger sie gerne; wenn sie dieselben gerne singen, führen sie dieselben auch in geschickter und erfreulicher Weise auf, und deshalb gefallen dieselben dem Volke besser; und kaum sind sie in diesem Stile ein wenig eingewöhnt, werden sie sich nicht mehr der Fleischtöpfe Ägyptens erinnern; versucht man ihnen etwas Modernes vorzulegen, so verziehen sie gleich den Mund und zucken die Achseln.

Dr. Richard von Kralik sagte in einer Rede auf dem in Wien 1913 abgehaltenen allgemeinen eucharistischen Kongresse sehr trefflich: „Das *Motu proprio* Pius' X. ist ein Wegweiser nicht nur für die künftige Kirchenmusik, sondern selbst für die echte und edlere Profanmusik! Auch für diese scheint bereits die einseitige Übung des Instrumentalismus als überwundener Standpunkt zu gelten. Die Profanmusik sehnt sich nach den reineren Prinzipien der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, d. i. nach den Prinzipien der von der heiligen Kirche so hoch gefeierten Kunst eines heiligen Gregor und Palestrina!"

Hoffentlich werden diese Worte des gelehrten Kunstkenners dazu beitragen, um jene Leute der Lüge zu überführen, welche fortwährend und unausgesetzt den modernen Fortschritt verherrlichen und hochpreisen, und ein gewisses Mitleid und eine gewisse Gleichgültigkeit heucheln gegenüber jenen Tonmeistern, vor denen sich die musikalischen Fürsten jeder Zeit und jeder Nation ehrfurchtsvoll beugten.

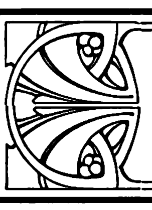
Die Hauptsache ist jetzt, daß sie wieder auf den früheren Ehrenplatz gestellt und für die beschämende Vergessenheit entschädigt werden, in welche sie der Barock gebracht und worin er sie festgehalten hat.

Das einzige Mittel dafür ist dieselben wieder zur Aufführung zu bringen, nicht nur unter Beobachtung der allgemeinen Regeln, welche für die schöne Gesangkunst gelten, sondern auch der besonderen Regeln, deren Beobachtung unbedingt notwendig ist sie in ihr wahres Licht zu stellen, indem sie die jenem Zeitalter eigentümliche Kunstform berücksichtigen und den von der Geschichte, Liturgie und Ästhetik diktierten Normen folgen.

Dabei wollen wir keineswegs eine scharfgegliederte, unanfechtbare Abhandlung schreiben; unsere Absicht geht nur dahin, ein Steinlein zum Bau beizutragen und diesen großen Meistern, durch deren Werke es uns möglich ist, dem lieben Gott den Tribut des höchsten Lobes zu spenden, einen bescheidenen Zoll der Bewunderung zu entrichten. Wir werden uns also darauf beschränken, einige praktische Winke dem Leser vor Augen zu stellen, die ihm beim edlen Versuche diese Tonheroen wieder auf den gebührenden Ehrenplatz zu stellen, vielleicht genügen werden.

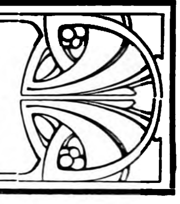
(Fortsetzung folgt)





Die Marianischen Tondichtungen Karl Loewes

Von Dr. L. Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin



Jedes der mannigfachen irdischen Religionsbekenntnisse hat poetische und ergreifende Momente, vor denen die Schranken der Konfessionen zerbrechen. Wie die Psalmen des Alten Testaments ein Buch aller Herzen sind, so muß die Bergpredigt des Neuen auf jedes empfindende Gemüt wirken; auch der Koran der Araber, die Veda der Indier, die Bibel des Konfuzius enthalten Episoden und Gedanken von so hoher Schönheit und Tiefe, daß auch der Andersgläubige sie begreifen und lieben kann. Und so ist es auch mit der marianischen Poesie, einer der zartesten und rührendsten Erscheinungen; wie eine seltene, duftende Blume aus fernen Zonen auf dem Boden des Mittelalters entsprossen.

Der Marienkultus, die Marienminne kann selbst vom außerkirchlichen Standpunkt aus als eine wahre Offenbarung des Göttlichen und Himmlischen im Menschen betrachtet werden. Die marianische Idealgestalt mit ihrer Milde, Hoheit und Güte ist gleichsam der Höhepunkt jenes unbegreiflichen Liebesdranges inmitten einer Welt des Hasses und des Haders, den Richard Wagner so schön für die Entstehung des Gralsbegriffes in Anspruch nimmt; Hunderte frommer Legenden berichten von schlichten, einfältigen Menschen, die ihr Sinnen und Trachten nur der Himmelskönigin widmeten, ihr wie das Kind der Mutter ihre Sorgen vertrauten und in ihrem Liebesvertrauen niemals getäuscht wurden. Versprach Jesus jener Frau, daß ihr, die viel geliebt habe, auch viel vergeben würde, so kann man von der Madonna sagen: „Sie ist viel geliebt worden und hat viel vergeben."

„Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt",

schwärmt Novalis von der heiligen Jungfrau; „ich höre dich in tausend Tönen", könnte man mit dem gleichen Rechte behaupten. Unter diesen tausend bekannten Tönen unserer großen klassischen Meister der Kirchenmusik möchte ich aber heute eine Weise erklingen lassen, deren sanftes Geläute wohl den meisten fremd und seltsam erscheinen dürfte. Denn nur die wenigsten werden wissen, daß Karl Loewe, der große Klassiker der deutschen Ballade, sich so innig und freudig und vor allem so mannigfach mit der marianischen Poesie beschäftigt hat, daß wir ihm unter der Zahl der Musiker nichtkatholischen Glaubensbekenntnisses unbedingt die Palme reichen müssen.

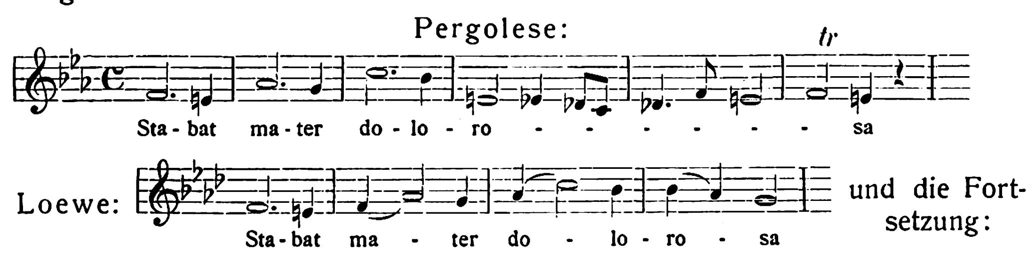
Da sich die Loewekenntnis des großen Publikums und auch des größten Teils der Fachmusiker — letzterer vielfach aus Bequemlichkeitsgründen — auf eine mehr minder große Zahl von Balladen beschränkt, so dürfte die Tatsache, in Loewe einen so bedeutenden marianischen Tondichter zu besitzen, vielfach mit Überraschung, wohl auch mit dem bekannten, aus Überhebung und Mitleid gemischten Lächeln, das man Loewe als Kirchenkomponisten allgemein entgegenzubringen für gut befindet, aufgenommen werden. Für den Loeweforscher aber, der sich in das Gesamtwerk seines Meisters eifrig und liebevoll vertieft hat, ohne vielleicht gerade dem in Rede stehenden Teil seines Schaffens näher getreten zu sein, wird Loewe als *„Pater Marianus"* nur eine weitere und innigere Vertiefung seines Gesamtbildes darstellen. Denn er ist der wahre Proteus in dem musikalischen Parnaß, an dem man, schier unerschöpflich, immer wieder neue und mannigfaltigere Gestaltungen seiner Kunst erschauen kann. Ich selbst habe dem Meister im Laufe der letzten zwanzig Jahre

fast dreißig Monographien gewidmet;[1]) Maximilian Runze vor allen anderen ist nicht weniger tätig gewesen, solche Bausteine zu dem *orbis pictus* von Loewes Lebenswerk herbeizutragen. Der Vergleich des unsterblichen Tondichters mit Goethes Mahadöh, dem „Kenner der Höhen und Tiefen“, den ich einmal anwendete, dürfte für seine Vielseitigkeit am treffendsten und erschöpfendsten sein.

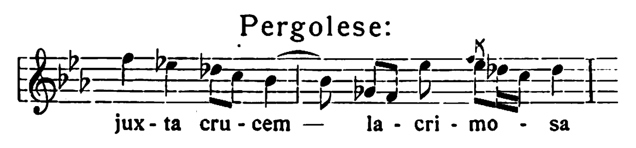
Um nun außer der Besprechung von Loewes marianischen Kompositionen gleichzeitig ein absolut vollständiges Verzeichnis derselben zu geben, bin ich gezwungen, etwas schematisch-katalogisierend zu Werke zu gehen, hoffe aber gerade dadurch und mit der gleichzeitigen Angabe der Fundorte die beste Übersichtlichkeit zu erzielen. Die Einteilung ergibt sich von selbst, indem zuerst die Kompositionen zu mittelalterlichen lateinischen Originaltexten[2]) und dann die zu Dichtungen neuerer Zeit behandelt werden. Gänzlich fortgelassen sind die Werke, in denen vielleicht nur eine Strophe der Himmelskönigin gewidmet ist, der Hauptinhalt der Dichtung also in etwas anderem liegt. Abkürzung: G. A. I, II etc. = Karl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze. Band I—XVII. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

I. Alte Originale

1. *Stabat Mater.* Erste Fassung. (Loewes Gesanglehre. Stettin 1854, p. 63.) Das Bestreben des Meisters die Knaben seiner Schule — des Stettiner Marienstiftsgymnasiums — mit dem schönsten Gedichte, das zu Ehren ihrer Schutzheiligen gedichtet ward, bekannt zu machen, wirkt in seiner Einfachheit doppelt rührend. Und er verfolgt dabei nicht allein ethische, sondern auch künstlerische Zwecke, indem er die werdenden Jünglinge in seiner Komposition, die er bescheiden „Nach Pergolese“ überschreibt, schon frühzeitig einen Hauch klassischer Musik spüren läßt. Der Fassungskraft der Schüler entsprechend, gestaltet er das kontrapunktische Meisterwerk des Italieners vollkommen neu, indem er wohl einige melodische Momente herausnimmt, im übrigen aber durchaus selbständig vorgeht. Man vergleiche nur die ersten Takte:



und die Fortsetzung:





und man wird beurteilen, wie viel da von Pergolese übrig geblieben ist. Noch viel erheblicher werden die Varianten (wenn man überhaupt von solchen sprechen kann!) im weiteren Verlauf. Loewe faßt immer je zwei und drei Strophen des Gedichtes zusammen, verläßt also völlig die Arie des

[1]) Meine Ausgabe von „Richard Wagners religiösen Tondichtungen für Chorgesang“ (F. W. Gadow, Hildburghausen) enthält auf dem Umschlag Titel und Fundorte dieser Arbeiten.
[2]) Bezw. Übersetzungen.

Pergolese *„cujus animam gementem“* und bringt die Worte in der Weise der ersten Strophe. Für Strophe 3 und 4 *(O quam tristis* und *Quae moerebat)* verwendet er eine Durvariante des Pergolesischen *„Eja mater“* in folgender Weise:



während Strophe 5 (die Pergolese fortläßt) und 6 *(Quis est homo* und *quis non posset)* aus freien Umformungen von Singstimmen und Begleitung des *„O quam tristis“* (bei Pergolese) gewebt werden:



Es würde zu weit führen, wenn wir die Parallelisierung noch mehr verfolgten; Loewe kann für sein *Stabat mater* „nach Pergolese“ den stolzen Ausspruch Goethes: „Was ich von Fremden entnommen, ist mein Eigentum geworden“ voll und ganz in Anspruch nehmen. Am engsten schließt er sich seinem Vorbild im: *„Fac ut ardeam“* und *„Amen“* an, die er jedoch wesentlich vereinfacht und kürzt.

2. *Stabat mater.* Zweite Fassung. (G. A. II, p. 58—61.) Hier handelt es sich nur um die drei Strophen: *Virgo virginum praeclara, Fac me plagis vulnerari* und *Fac me cruce custodiri* in strophischer Weise mit dem Hauptmotiv:



das alte Kirchenweisen zu neuem Leben erweckt. Eine höchst ergreifende Episode des gänzlich unbekannten, vor siebzig Jahren entstandenen und noch immer ungedruckten Oratoriums „Der Meister von Avis“, einer Dichtung des tiefdenkenden Freundes Loewes, L. Giesebrecht. Ihr Stoff ist Kalderons „standhaftem Prinzen“ entnommen; der wie hingehauchte, von sanftem Saitenspiel begleitete Gesang ist gleichsam das letzte Lebenszeichen des edlen Märtyrers, dessen Grablied schließlich in denselben Tönen vom Chor der Christensklaven gesungen wird. Das *„Stabat mater“* bildet in diesem Werke überhaupt so sehr den geistigen Mittelpunkt des Ganzen, daß es als eine Art Leitmotiv im Wagnerschen Sinne zu betrachten ist; in der schönsten, glücklicherweise gedruckten (G. A. II, p. 54—57) Arie des Oratoriums:

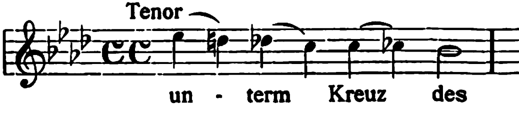
„Euren Helfer, euren Sieger
Suchet droben, nicht in mir“

tritt es bei den Worten:



bereits deutlich hervor.

3. *Stabat mater.* Dritte Fassung. („Das Sühnopfer des Neuen Bundes“, Verlag von F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen, p. 82). Freie deutsche Übersetzung der ersten Strophe als feierlicher Choral. Die zwölf C C-Takte, leise vom Chor a cappella gesungen, bereiten den Tod des Erlösers in erhabener und ergreifender Weise vor. Höchst interessant und abermals leitmotivische Gedanken verratend ist die Tatsache, daß der Tenor wie in Rückerinnerung an das erste *„Stabat mater“* (siehe oben) genau die gleiche Weise des *„crucem lacrimosa“* bringt:



Zwischen beiden Schöpfungen liegt ein Zeitraum von etwa einem Vierteljahrhundert: Loewe hatte sein Klagemotiv so wenig vergessen, wie Wagner sein Schwanenmotiv zum „Lohengrin", das im „Parsifal" abermals erscheint.

4. *Ave Maria, Dominus tecum!* (G. A. XIV, p. 143—145.) Ein melodischer Chorgesang, von leisem Glockengetön begleitet, enthalten in einem der letzten Werke Loewes, der unvollendet gebliebenen, gleichfalls von Giesebrecht gedichteten oratorischen Legende „Der Segen von Assisi". Schon lange, bevor der Chor beginnt, hört man das Läuten der Glocken, das von den Stimmen zunächst nachgeahmt wird. Dann aber übernimmt der Sopran fast gänzlich die Führung, sich zu immer größerer Innigkeit steigernd, bei:



einen Höhepunkt erreichend und bei dem letzten, heiligsten Wort *„Jesus"* wie in schaudernder Ehrfurcht ersterbend.

5. *Ave maris stella!* (G. A. XVI, p. 16—23.) Erhebt sich dieses Tonstück schon durch seinen Umfang über alle bisher besprochenen, so beweist außerdem die Durchführung in drei verschiedenen Sätzen seine höhere Bedeutung. Loewe ist ein großer Stimmkünstler, der es mit ganz geringen Mitteln vermag, uns in ein bestimmtes Milieu zu versetzen. Beispiele aus seinen Balladenkompositionen lassen sich dafür in Unzahl anführen. Hier hat er sich offenbar eine Schar sizilianischer Schiffer mit ihren Frauen und Kindern als Sänger gedacht, die in stiller, monddurchglänzter Sommernacht die Worte in frommer Andacht singen, die sie von ihrem Geistlichen gehört und gelernt haben. Vielleicht ohne den näheren Sinn zu verstehen, nur in dem Bewußtsein, der geliebten Madonna so etwas wie ein Ständchen zu bringen. Der Kahn gleitet, von taktmäßigen Ruderschlägen:



unmerklich getrieben, auf dem Spiegel des Meeres dahin; auf einen besonders schönen Stern, den Meeresstern, sind aller Augen gerichtet. Musikalisch, wie das italienische Volk überhaupt, erlaubt sich die zweite Stimme alsbald leichte Fiorituren der allen bekannten Volksweise, die im zweiten Satz (Intermezzo) ganz in den Rhythmus der Gondoliera ($^6/_8$) übergeht, ohne etwas von ihrer frommen Innigkeit einzubüßen. Dann allmählich Rückkehr in die erste Weise. Inzwischen aber hat sich, angezogen von der zauberischen Wirkung nächtlichen Gesanges, ein zweiter Kahn genähert, dessen Insassen geistliche, in allen Sätteln der Kirchenmusik gerechte Schüler sind. Und diese schließen (dritter Satz, *Coda*), offenbar zur Belohnung der frommen Volkssänger, als diese geendet haben, eine regelrechte Doppelfuge von siebenunddreißig Takten an; in die beiden langgedehnten *Amen* stimmen, tief ergriffen, alle ein. Still kehrt alles heim.

6. *Quem pastores laudavere* (G. A. I, p. 102). Der Text dieser entzückenden Komposition, die uns beweist, wie Loewe sich sein Kindergemüt bis ins Alter bewahrte,[1]) stammt aus dem 14. Jahrhundert und ist eines der zahlreichen Responsorien, die in Mönchslatein und ebensolcher Verdeutschung namentlich zu Weihnachten von Kindern, in zwei Chöre geteilt, gesungen wurden. Im Gegensatz

[1]) Die Komposition fällt in Loewes 63. Lebensjahr.

zu den drei andern von Loewe komponierten,[1]) die sich nur mit dem Jesuskindlein beschäftigen, ist der *„Quempas"*-Gesang im wesentlichen ein Lob- und Freudengesang für Maria. In anmutigem Pastorale wiegt sich die Melodie, bisweilen mit kleinen Koloraturen geschmückt, daher; und die Worte:

I. Chor. *Exultemus cum Maria*
II. „ Freut euch alle mit Maria
I. „ *in coelesti hierarchia*
II. „ in des Himmels Hierarchia

atmen ebenso wie:

I. Chor. *Christo regi, Deonato,*
II. „ Lobt, ihr Menschen allzugleiche,
I. „ *per Mariam nobis dato*
II. „ Gottes Sohn vom Himmelreiche

atmen eine ganz besondere Freude.[2])

II. Mariendichtungen neuerer Zeit

Alle sechs Werke, von denen einige zu des Meisters allerbedeutendsten Schöpfungen gehören, sind in den „Legendenjahren" — 1834 bis 1837 — entstanden. Das Nähere über diese denkwürdige Periode Loewescher Kunst möge in der meisterhaften Abhandlung Runzes (G. A. XIII, p. III—X) nachgelesen werden; auch auf seine eigene Abhandlung „Karl Loewe, der Meister der Legende" (Neue Musikalische Rundschau; Prag 1897, Nr. 22—24) erlaubt sich der Verfasser hinzuweisen. „Etwas, das sich den Legenden Loewes von fern vergleichen ließe, gibt es in der deutschen Musik überhaupt nicht" — diese Worte Philipp Spittas mögen nur allgemein auf ihre Bedeutung hinweisen; und trotzdem sind die meisten dieser Wunderwerke in weitesten Kreisen gänzlich unbekannt.

7. Das heilige Haus in Loretto (G. A. XIII, p. 14—19). Der Dichter Ludwig Giesebrecht bemerkt dazu: „Die Legende ist bekannt; etwas Eigentümliches hat deren vorliegende Behandlung wohl nur in der dogmatischen, vielleicht darf man sagen religiösen Wendung, die der Sage am Schluß gegeben ist." Das Gedicht ist eine Vision; das Auge des Dichters sieht lichtweiße Wolken am blauen Himmel, einem „reinen Schwan im Äthermeer" gleichend. Von Engeln umgeben und einem Regenbogen umstrahlt, thront die Himmelskönigin, milde auf die sündige Welt blickend. Schon diese phantastische Einleitung mußte den erregbaren Balladengeist Loewes fesseln; und was wir oben von der Milieu-Schilderung im *„Ave maris stella"* sagten, finden wir auch hier voll und ganz bestätigt. Eine süße italienische Melodie im Barkarolenrhythmus verleiht dem Gesichte des Dichters die ihr zukommende musikalische Grundlage; leichte Vorschläge und kleine Triller in der wiegenden Klavierbegleitung, während die Singstimme in ruhiger Innigkeit darüber schwebt, lassen die wunderbare Erscheinung des schilfbedeckten Hüttleins in immer greifbarerer Deutlichkeit erscheinen, bis endlich aus dem Munde der Gnadenmutter tröstende, verheißungsvolle Worte ertönen. Ich kann mir für diese wundersame Tondichtung keine treffendere Deutung denken, als die, welche Wagner für sein Lohengrinvorspiel gibt; wie dort der Gral im Geleite der Engelschar aus den Höhen des Äthers immer tiefer zur Erde sich herabsenkt, um endlich in blendenden Flammen seine Klarheit zu ergießen, so zaubert Loewe hier das Überirdische, Un-

[1]) *Puer natus in Bethlehem, Gloria in excelsis, In dulci jubilo.*
[2]) „Der Hirten Lied am Krippelein" (G. A. XVI, p. 6—8) ist kein eigentliches Marien-, sondern ein geistliches Wiegenlied.

faßliche vor das geistige Auge des Gläubigen. Und es ist mehr wie Zufall, es ist ein unbewußter, geistiger und künstlerischer Konnex zwischen beiden Meistern,[1]) daß sie beide sich eine solche Vision nicht anders als in der *A*-dur-Tonart vorstellen konnten.

8. Maria und das Mädchen (G. A. XIII, p. 75—79). Der auf ihrer Flucht in einem öden Tal fast verschmachtenden heiligen Jungfrau reicht ein häßliches Mädchen einen Trunk kühler Milch. Dankend legt die göttliche Mutter den Jesusknaben in des Mädchens Arm, die ihn herzt und küßt; im Bach aber erblickt sie ihr Antlitz und ihre Gestalt in wunderbarster Weise verschönt, ein überirdisches Sehnen durchglüht ihre Seele — das hat der Kuß des Knäbleins und die Berührung Marias getan. — Die Komposition Loewes ist ein Musterbeispiel dafür, wie der wahre Balladenmeister Volksmelodien einflechten muß. Nicht plötzlich darf eine solche, welcher Art, ob geistlich oder weltlich, sie auch sein mag, hereindringen; sondern die ganze Anlage des Tonstücks muß von vorneherein derart sein, daß sich die Volksweise völlig ungezwungen, ja ganz selbstverständlich einfügt. An andrer Stelle[2]) habe ich ausführlich darüber gesprochen. Hier hat Loewe den schönen Choral „Wie lieblich leuchtet der Morgenstern“ zur Anwendung gebracht. Vom ersten bis zum letzten Takt ist die Begleitung in strenger, kirchlicher Form gehalten; die ersten Choralklänge ertönen bei den Worten des die Schönheit des Knaben bewundernden Mädchens, dann folgt die Strophe:

„Die Mutter legt von ihrer Brust
Den Knaben in des Mägdleins Arm“ etc.

und endlich der Choral selbst in vollständiger Ausführung. Die heilige Weise begleitet gleichsam den Fortgang des geheiligten Mädchens und tönt ihr wie ein Abschiedsgruß aus himmlischen Sphären nach.

9. Sankt Mariens Ritter (G. A. XIII, p. 80—85).[3]) Eines der erhabensten Kunstwerke der Gesamtliteratur, vor allem dadurch bemerkenswert, daß Loewe es meisterhaft verstanden hat, die Eigenschaften des Ordensritters, Tapferkeit und Religiosität, zu einem wunderbar einheitlichen Gesamtbilde zu verschmelzen. Ein zu Tode getroffener Marienritter denkt an die Zeiten der Jugend, wo er im Heiligen Lande stritt, und an die des Mannes- und Greisenalters, die mit Kämpfen im Ordenslande erfüllt waren. Immer aber war sein Schlachtruf und Gebet der Madonna geweiht: *„Ave Maria“* quoll es von den Lippen des Jünglings, des Mannes und des Greises; *„Ave Maria“* ist auch sein letzter Todesseufzer. Er stirbt unter dem Geläute ferner Abendglocken. Und die Jungfrau belohnt den Treuen, der sein Leben ihrer Minne geweiht hatte; auf seinem Grabe läßt sie über Nacht eine Blume hervorsprießen,

„in deren Kelchen weiß und hold
Geschrieben steht mit lichtem Gold:
Ave Maria!“

Welcher Gegensatz und doch wieder welche Übereinstimmung in den beiden Themen, dem „Kampfesmotiv“, und dem „Grußmotiv“, und welche Durchführung des ersten, während das andre, den ruhenden Polstern vergleichbar, unverändert bestehen bleibt! Die kriegerischen Klänge dämpfen sich, als die Schatten des Todes auf den Ritter herniederfallen, sanft ab und beginnen bei dem letzten *„Ave Maria“* in ein fernes Glockentönen überzugehen:

[1]) Über Loewe als Vorgänger Richard Wagners vergl. meine Aufsätze: „Vorwagnerischer Feuerzauber“, „Reitmotive“ und „Wellen und Wogen bei Wagner und Loewe“. (Fundorte in dem oben beschriebenen Verzeichnis.)

[2]) „Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters“. (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1912 Oktober—Dezember, 1913 Januar.) [3]) Gedichtet von Ludwig Giesebrecht.

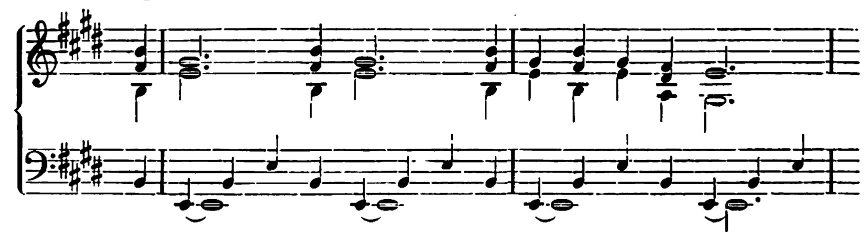
In dem Augenblicke aber, wo die Seele zu der heiligen Mutter entschwebt, da wird der Glockenklang zur melodischen Totenmesse, in allem und jedem, selbst der Tonart, den Gralsglocken des „Parsifal“ gleichend:

Und wie ein Frühlingsduft erblüht es in der Begleitung, immer aber unter Festhaltung der Urthemen, wenn die Wunderblume langsam aus der Erde wächst! Unter den *pp* verklärten Tönen des Kampfesmotivs scheint der Ritter vor Maria in die Knie zu sinken.

10. Das Muttergottesbild im Teiche (G. A. XIII, p. 94/95). Ein Tiroler Jäger verirrt sich im Gebirge und kommt an einen Teich, in dessen klarem Spiegel ein Muttergottesbild erscheint. Das Volk strömt herzu, um das Wunder zu bestaunen; denn am Grunde des Gewässers liegt kein solches Bild, „das oben seine Züge im Abglanz tue kund“. Darum meinen alle, es müsse vom Himmel herniederscheinen; fromme Leute erbauen ein Kirchlein an der Stelle, die noch heutzutage ein heiliger Wallfahrtsort ist. Ebenso volkstümlich, wie der Dichter (F. G. Wetzel) den Stoff behandelt hat, ist auch Loewe zu Werke gegangen; und wiewohl es sich nur um ein scheinbar einfaches Strophenlied handelt, ist in dieser echten Legende doch ein gehäuftes Maß feinsinnigen Kunstgeschmackes zu erkennen. Da es sich um eine schlichte Erzählung für das Volk handelt, mußte auch das Milieu angemessen sein; und wirklich, man glaubt sich in eine jener Berghütten Tirols versetzt, in denen ein der Gitarre kundiger Spieler den Burschen und Dirndln die fromme Legende um die Zeit der Abenddämmerung zum besten gibt. Dem heiligen Stoff ist durch leichte Imitationen:



zur Genüge Rechnung getragen; die Melodie so einfach und innig, daß sie sich von selbst in die Herzen schlichter Hörer hineinschmeichelt. Die Begleitung ist für Klavier oder Gitarre geschrieben; für letztere vorzugsweise, wie aus dem Nachspiel jeder der vier Strophen hervorgeht:



worin man den lieben Sänger in seiner schmucken Kleidung, die Beine übereinandergeschlagen, förmlich vor sich sieht und ihm die Befriedigung über das Gelingen des Vortrags deutlich anmerkt.

11. Der Weichdorn (G. A. XIV, p. 40—45). Dichtung von Friedrich Rückert. Die Jungfrau ist auf eiliger Flucht, alle Bäume und Sträucher lassen sie ungehindert hindurch, nur ein kahles, verachtetes Dörnlein hakt sich in ihr Gewand fest und fleht um ein Tröpflein perlenden Schweißes von ihrem gebenedeiten Antlitz. Maria gewährt die Bitte, und von diesem Segenstau befeuchtet beginnt das Dörnlein zu grünen und zu blühen, weiße Rosen entsprießen an seinen Ästen und wunder-

wirkende Eigenschaften werden ihm zuteil: geweiht soll es an Wiege und Gruft brennen, blinden Augen die Sehkraft wiedergeben und den Namen Weichdorn, d. i. Weihdorn, führen. — Mit Recht bezeichnet Spitta in seiner grundlegenden Arbeit über das Wesen der Ballade[1]) gerade dieses Werk als das klassische Muster der spezifischen Loewe-Kunst, die Kunstballade aus dem strophischen Volkslied durch „Umbiegungen" zu entwickeln. Wie er in der Tat durch ganz geringe, geistvolle Veränderungen den verschiedenen Phasen des Gedichtes gerecht wird, ohne nur das geringste an dem Grundmotiv zu ändern; wie er die Singstimme bald über der Begleitung schweben läßt, bald ihr unterordnet, wie er von Dur nach Moll sich wendet und bei dem Blühen und Duften des begnadeten Dorns plötzlich die strahlende *A*-dur-Tonart heranführt — all dies und noch vieles andere ist ein so vollendetes Meisterwerk, daß man die eines Sebastian Bach würdige Melodik und Stimmführung völlig darüber vergißt.

12. Szene aus „Faust". (G. A. XI, p. 34—36.) In meiner Arbeit „Karl Loewes Faustkompositionen"[2]) habe ich dieses erschütterndste Mariengebet der Weltliteratur: „Ach neige, du Schmerzensreiche" einer eingehenden Analyse unterzogen, so daß ich an dieser Stelle davon absehen kann. Damit ist die Reihe der marianischen Tondichtungen Loewes beendigt. Ein kurzes inniges Gebet an die heilige Jungfrau findet sich in der Ballade „Agnete" (G. A. III, p. 115). „Das vergessene Lied" (G. A. X, p. 111—115) aus dem Grunde, weil seine Heldin Maria heißt, auf die Gottesmutter zu beziehen, liegt kein Grund vor; auch hat der kenntnisreiche Ordner der Gesamtausgabe sie den „Balladen aus dem bürgerlichen Leben" zugewiesen. Sehr anmutig ist der Schluß des Mickiewiczschen Gedichtes „Die Schlüsselblume" (G. A. VII, p. 19), die in den Worten:

„Ob ich wert der Liebsten Hände,
„Sag's, Maria, du himmlisch hehre!"

eine feinsinnige Allegorie des bescheidenen Frühlingserstlings mit der Himmelskönigin aufweist.

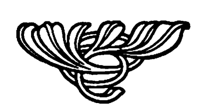
Aufs tiefste aber ist es zu beklagen, daß unser Meister einen der größten deutschen Mariendichter, Georg Friedrich Daumer, nicht kennen gelernt hat. Offenbar hat sich seine „Glorie der heiligen Jungfrau Maria von Eusebius Emmeran" (Nürnberg 1842) ebensowenig weiterverbreitet, wie die zweite, vermehrte Auflage des Werkes, das unter dem Titel „Marianische Legenden" 1859 zu Münster gedruckt wurde. Sicherlich hätte Loewe aus diesem wundersamen Büchlein, das im dritten Band der von Fedor von Zobeltitz und mir vorbereiteten Gesamtausgabe[3]) seine Auferstehung feiern wird, vieles für sein Herz und seine Kunst geschöpft und ein neuer Legendenfrühling wäre ihm erblüht.

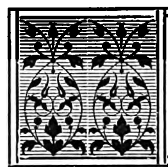
Loewes zwölf marianische Tondichtungen aber in einem köstlichen Bändchen zu vereinen, zur Erbauung des Gemütes und zur Festigung frommen Sinnes, wäre schon der Mühe wert und würde mir die größte Freude bereiten!

(Fortsetzung folgt)

---

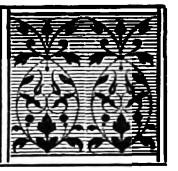
[1]) Deutsche Rundschau XIX, 7, p. 40 ff. [2]) Neue Musikzeitung 1913, Heft 22.
[3]) Georg Friedrich Daumers poetische Werke in vier Bänden. Zum erstenmal gesammelt und herausgegeben von Fedor Zobeltitz und Leopold Hirschberg. (Offenbach, Rudolph Gerstung.)





Blütenlese aus den Schriften Raimund Schlechts[1])

Von Dr. Joseph Gmelch-Eichstätt



„In den ersten Jahrhunderten des Christentums war der Gesang, jetzt Choral genannt, die einzige Gesangsform. Gewiß gab es Meister in demselben; der große Eifer und die Zeit, die man auf die Erlernung desselben verwendete, bezeugt dieses. Dazu war in jener Zeit der Glaube und das aszetische Leben noch in höchster Blüte, also die Faktoren zur Darstellung der großen im gregorianischen Gesange liegenden Idee vorhanden. Als diese allmählich verschwanden, suchte man sich durch Zutaten zum Choral für den entschwindenden Geist schadlos zu halten. Man fing an, ihn zu diskantieren, bis dieser Diskantus in den von den Niederländern auf die Spitze der Künstelei getriebenen Kontrapunkt überging. Als nun Palestrina „seine Harmonien des himmlischen Jerusalem" den Vätern des Konzils von Trient zu hören gab, so läßt sich leicht der Erfolg ahnen, daß man diese dem Ohre und auch dem Gemüte mehr zusagende mensurierte und harmonische Musik dem geistlos gewordenen Choral vorzog ... Ich habe noch ein Bedenken gegen ausschließliche Einführung des Chorals. Die Menschheit ist in fortwährender Entwicklung (Erlösung) begriffen und die Kirche, soweit sie in der Zeitlichkeit existiert, nimmt an diesen Fortschritten seit ihrem Bestehen in ihren äußeren Erscheinungen (Formen) teil, in der Baukunst, Malerei, selbst in ihrem Ritus hat sie sich allmählich in ihren Anschauungen der Zeit angepaßt. Mich ergreifen die romanischen Bauten des 10.—12. Jahrhunderts mit ihrem aszetischen Gepräge weit mehr als die leichteren, zierlichen, gotischen; aber sie passen nicht mehr zum Ganzen — zu den Paramenten, zur Liturgie, am wenigsten zu den Leuten. Ich hatte einmal Gelegenheit den Kontrast recht zu fühlen. Es liegt eine so große Kluft zwischen uns und jenen heiligen Zeiten, daß sich selbst die fromme Welt nicht mehr in dieselbe finden würde. So nehme ich an, daß die Kirche, wie sie anfänglich den Choral, der damals die einzige Musikweise war, für ihre Liturgie verwendete, dann auch die mensurierte Musik im Konzil zu Trient in ihren heiligenden Schoß aufnahm, sie ebenso auch die Instrumentalmusik heiligen muß und wird. Alles muß erlöst werden! Nichtsdestoweniger aber erkläre ich mit Ihnen den gregorianischen Gesang für die zum Ausdruck des Geistes der katholischen Liturgie an sich vollkommenste Form, wenn er in der von Ihnen und mir gedachten Form zur Ausführung kommt. Ja auch mit Orgelbegleitung, worüber ich viel gedacht und gearbeitet habe, läßt er sich noch gut hören. Er erträgt überhaupt viel, bis er seiner Würde ganz entkleidet wird. Nur Geistlosigkeit duldet er nicht. Ich stelle gregorianischen Gesang und romanische Bauten, palestrinensische Musik und Gotik, Instrumentalmusik und Renaissance zusammen und glaube, ich habe nicht unrecht, was auch dadurch eine Bestätigung erhält, daß letzterer Baustil und Instrumentalmusik aus dem weltlichen Luxus in die Kirche eingeführt worden sind, also kirchliche Sanktion noch nicht erhalten haben, sondern nur geduldet sind."

(Brief an P. B. Sauter vom 4. Mai 1865.)

„Choral und Aszese sind unzertrennlich miteinander verbunden. Ohne Bußsinn versteht man weder Liturgie noch Choral. Die Gotik hat den romanischen Stil verdrängt, die Kontrapunktik, ursprünglich germanisches Element, den Choral. Man ergötzt sich jetzt an den reizenden Harmonien der alten Meister, wird aber

[1]) Die zitierten Quellen zu obigen Sentenzen, die einen interessanten Einblick in das musikalische Denken des großen Choralgelehrten gewähren, sind teils in der Domkapitelschen Bibliothek zu Eichstätt, teils im Klosterarchiv zu Beuron.

wie durch jeden Sinnesgenuß vom fortwährenden Gebrauch desselben ermüdet. An Festtagen will man scharfes Gewürz, es müssen achtstimmige Kompositionen oder Blechbegleitung herbei. Da die alten Meister Begleitung nicht recht vertragen weder durch Orgel noch durch Blech, so entstehen in dieser Richtung neue Kompositionen, welche die ganze Halbheit unserer Zeit repräsentieren. Dem Choral läßt man nicht einmal zur Fastenzeit sein Recht unverkümmert bestehen. Da man ihn nicht liebt, und, wie er ausgeführt wird, nicht lieben kann, pflegt man ihn auch nicht." (Brief an Sauter vom 19. Juni 1871.)

„Ohne im Choral gut routinierte Lehrer wird es mit dem Choralgesange nicht weit gebracht werden können. In den Lehrerbildungsanstalten fehlt es hierin arg."
(Brief an Kienle vom 9. Januar 1885.)

„Wenn auch in Genossenschaften, wo der Geist wahrer, kirchlicher, liturgischer Musik neben dem aszetischen Leben gepflegt wird, der Choral nach unserer Anschauung gesungen wird, so bleibt er doch den anderen Kirchen allen als höchst mangelhafte Kunstform zugänglich und wird so nie als einzige oder doch bevorzugte Kirchenmusik zur Geltung kommen, um so weniger als die Bischöfe, in deren Händen die Anordnung des Kirchengesanges liegt, selbst nicht für diese Kunstform gestimmt sind und ihren vollendeten Vortrag nicht urgieren."
(Brief an P. Benedikt Sauter vom 4. Mai 1865.)

„Am schmerzlichsten berührt es mich, daß ich in meiner Umgebung auch gar niemand habe, den meine Choralstudien interessierten, mit dem ich darüber sprechen oder von dem ich hoffen könnte, daß er die mühevoll gesammelten Materialien einst verarbeiten möchte.[1]) Doch arbeite ich ungestört fort. Der, dem meine Arbeit zu Anfang und Ende gehörte, von dem ich Neigung und jetzt Zeit und noch Kraft habe, weiß, was er damit machen wird und seiner Entscheidung unterwerfe ich mich, nur ihn bittend, die darauf verwendete Zeit bei der großen Rechenschaft mir gut zu schreiben und barmherzig anzusehen."
(Brief an Sauter vom 19. Juni 1871.)

„Ich kann mich mit der Ansicht nicht befreunden, daß der Choral durch Orgelbegleitung gewinne. Ich bin überzeugt, daß er dadurch nur an Feinheit und Schönheit verliert. Nur wenn er nicht fein gesungen wird, mag die Orgel den Mangel des Gesangs etwas decken." (Brief an Kienle vom 10. Februar 1885.)

„Schreiben Sie Gesänge, welche der ambrosianische Gesang und der gregorianische gemeinsam haben, Sie werden finden, daß der heilige Gregor den abendländischen Gesang geistreich gekürzt hat." (Ebenda.)

„Der Choral ist ein Diamant, der alle anderen Musikformen weit überstrahlt."
(Ebenda.)

„Der Choral ist ein Gesang des Herzens und muß aus einem andächtigen Herzen kommen. Er ist ein singendes Gebet und ein betendes Singen. Hier vermag der Dirigent wenig. Er ist Geist und Leben. Wo dieses fehlt, bleibt nur das Phlegma über, das langweilt."
(Ungedruckte Musikgeschichte Eichstätts, Bd. I, S. 45.)

„Die Mühe, welche ich auf die Wiederherstellung des echten gregorianischen Gesanges verwendete und noch diesem Bestreben zuwende, solange mir Gott die Kraft dazu schenkt, ist mir reich vergolten durch die stets erneuerten Einblicke in den kunstreichen Bau dieser heiligen Melodien, die so ernst und feierlich und doch mit so unendlicher Lieblichkeit dahinfließen." (Brief an P. A. Kienle vom 4. Mai 1876.)

---

[1]) **Diesen Wunsch werde ich erfüllen.**

**



„Der echte Vortrag des Chorals ist eine Frucht des Gebetes."

(Brief an Kienle vom 27. November 1876.)

„Man muß für den Choral außer dem vollen Verständnis der Melodie eine seltene Feinheit des Vortrages in Anspruch nehmen; dieser aber ist nur der Ausdruck der tiefsten Gottesfurcht und glühender Andacht."

(Brief an Kienle vom 13. Juni 1877.)

„Ich glaube, daß niemand den Choral wird vollständig gut singen können, solange er ihn nicht ganz auswendig kann oder ihm das Buch nur einige Anhaltspunkte zu geben braucht, wie es etwa die Neumen leisten."

(Brief an Kienle vom 28. Februar 1878.)

„Das Verständnis für den Choral kommt erst mit der Aszese; darum können viele so Ziemliches leisten im polyphonen Gesang, in dem der Taktstock regiert und so blutwenig im Choral." (Brief an Kienle vom 8. April 1878.)

„Der Gesangunterricht ist für Schul- und Volksbildung von großer Wichtigkeit. Die Sprache ist das sicherste Zeugnis für die Existenz eines höheren Geistes der unsichtbaren Seele im Menschen, die ihn zum Herrn der ganzen sichtbaren Welt erhebt. Welch hoher Entwicklung und Wirksamkeit die Sprache fähig ist, zeigen die großen Redner alter und neuer Zeit. Ihren höchsten Einfluß auf das Gemüt des Hörers erreicht sie, wenn sie sich zum Gesange mit der Melodie vermählt. Ein wahrhaft schöner Gesang ergreift wunderbar die innersten Saiten der Seele und zwingt sie, mitzutönen mit der Erhebung des Sängers. Allein nicht bloß harmonisch gestimmte Saiten ergreift der Gesang, sondern selbst rohe, gefühllose Menschen können sich der Macht des Gesanges nicht entziehen. Die Alten haben dieses sehr schön in der Mythe des Orpheus angedeutet, der durch die Macht seines Gesanges nicht bloß wilde Tiere gezähmt, sondern selbst Bäume und Steine bewegt haben soll. Diese Sage enthält eine ernste Wahrheit. Der gute Gesang bildet nicht bloß das Gemüt und die Sitten des Sängers, sondern auch der Hörer. Ein schöner Gesang ist also ein höchst wichtiger Faktor in der Erziehung und Bildung der Jugend, ja ich möchte sagen in unserer Zeit, da die Verwilderung der Jugend immer größere Dimensionen annimmt, das einzige Mittel, die der Roheit und Genußsucht verfallene Jugend wieder zu heben und ihre der Religion sich immermehr verschließenden Gemüter den Segnungen derselben wieder zugänglich zu machen. Andächtiges, ausdrucksvolles, gleichtönendes Lesen mit mäßiger Stimme wäre die beste Vorbereitung zu einem ausdrucksvollen Gesang; ja beide sind vereinzelt gar nicht zu denken. Wenn aber die beiden Mittel in Schulen und in der Kirche keine Pflege finden, so ist es sehr traurig, aber noch trauriger, wenn Gebet und Gesang so betrieben werden, daß der Roheit und Gefühllosigkeit Tür und Tor geöffnet werden. Soll der Gesang Sitten bessernd und veredelnd wirken, so muß er 1. lieblich, besänftigend und doch freudig sein; 2. die Texte müssen großenteils munter, dem Alter angemessen und verständlich sein; 3. die Methode muß entwickelnd sein und die Gesangsfreudigkeit fördern."

(Gesanglehre für die Volksschulen" veröffentlicht in „Kath. Schulzeitung", Donauwörth 1887, S. 3.)

„Findet sich vielleicht für das Kirchenlied kein Boden? Doch. Der Boden ist das Herz des Menschen und das ist für den Gesang geschaffen. Es kommt nur auf die Pflege an. Soll der Volksgesang in Kirche und Haus blühen und zur Veredlung des Herzens beitragen, so muß derselbe mit Liebe und Sorgfalt in der Schule gepflegt werden."

(Ungedruckte Musikgeschichte Eichstätts Bd. I, S. 120.)

„Wie vor 400 Jahren Einseitigkeit und Vorliebe für polyphonen Gesang den gregorianischen Choralgesang auf den Aussterbeetat gesetzt und nur ein verstümmeltes, armseliges Skelett desselben uns überliefert hat, so hat dieselbe Manie nun auch die edle Instrumentalmusik unmöglich gemacht, ihren Lebensnerv unterbunden, sie zur Bettlerin herabgedrückt und ihr in ihrer Armseligkeit nur mehr Gartenunterhaltung und Tanzlokale überlassen. Wenn nur dadurch die Kirche an Zahl, Andacht und heiliger Begeisterung von seite der Kirchenbesucher etwas gewonnen hätte!" (Ungedruckte Musikgeschichte Eichstätts, Bd. I, S. 111.)

„Der polyphone Ohrenkitzel hat den gregorianischen Gesang im 14. Jahrhundert zur Antiquität gemacht und sein Verständnis total verwischt und drängt ihn auch jetzt wieder zurück, da er durch jahrelange Bestrebungen, seit Lambillote die ersten richtigen Schritte zu seiner Wiederbelebung getan, das Haupt wieder zu erheben und seine Schönheit zu entfalten beginnt. Ich erkenne die Meisterarbeiten der Polyphonisten des 15. und 16. Jahrhunderts vollkommen an und bin kein Feind der Instrumentalmusik, allein ich wünsche sie nur gebraucht zu Festzeiten, an denen sich Altar und Priester in möglichsten Glanz, in Gold und Silber kleiden. Da sollte auch die Musik ihre volle Pracht nicht nur durch innere Gediegenheit, sondern auch durch ihre äußerlichen Mittel entfalten. Mag ein Kupferstich immerhin schön sein, ein farbiges Bild ist noch schöner, ausdrucksvoller, dahier zur Kunst auch noch die Farbe tritt." (Brief an Kienle vom 4. Mai 1876.)

„Mozarts Requiem hat Ihnen zu denken gemacht. Das glaube ich, weil Sie wenig solche Musik hören und sie mit dem Choral zusammenstellen. Ein guter Kupferstich ist schön, meisterhaft, voll Ausdruck. Dasselbe Objekt, meisterhaft gemalt, ist noch wirksamer, weil es mehr Mittel zur Darstellung des Ideals bietet. Pauken sind wie Glocken, deren Wirkung von der individuellen Stimmung abhängt. Darum können sie, richtig angewendet, das Gefühl der Demut und Zerknirschung im *Kyrie* sehr gut wecken und beleben wie das des Jubels im *Gloria*."

(Brief an Kienle vom 10. Februar 1885.)

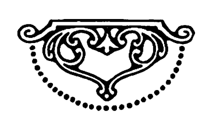
„Die Musikverhältnisse dahier (sc. in Eichstätt) werden immer trostloser. Das Biskuit der polyphonen Musik wird mir immer ungenießbarer, Choral höre ich selten und wenn, so erscheint er in Gestalt des Medizäischen Skeletts, entweder todmüde daherkeuchend oder klappernd galoppierend. Ihre heiligen, frommen Melodien tönen jedoch — nur in wehmütiger Erinnerung — nicht im Ohre, sondern in der Seele. Der barmherzige Gott verleihe uns nach diesem wechselvollen Leben die englischen Gesänge zu hören und in sie einzustimmen durch Jesus Christus."

(Brief an Kienle vom 4. Dezember 1880.)

Wie Mendelssohn über die Rezensenten dachte, teilt Karoline Bauer in ihren Memoiren mit:

Schreibt der Komponiste ernst,
Schläfert er uns ein;
Schreibt der Komponiste froh,
Ist er zu gemein;
Schreibt der Komponiste lang,
Ist er zum Erbarmen;
Schreibt der Komponiste kurz,
Kann man nicht erwarmen;

Schreibt der Komponiste klar,
Ist's ein armer Tropf;
Schreibt der Komponiste tief,
Rappelt's ihm im Kopf;
Schreibt er also, wie er will,
Keinem steht es an,
Drum schreibt ein Komponist
Wie er will und kann.





✱✱ 44. Generalversammlung des ✱✱ Cäcilienvereins der Erzdiözese Köln

am 4. Juni zu Aachen[1])

Nach allgemeinem Urteil kann die diesjährige Diözesanversammlung im Vergleich u allen bisherigen als die wohlgelungenste und lehrreichste bezeichnet werden. Überaus tark war die Beteiligung der Vereinsmitglieder aus allen Dekanaten der Erzdiözese, auch iele Geistliche und Laien aus Belgien und Holland hatten sich eingefunden, unter denen nanche Vertreter verschiedener Ordensgenossenschaften bemerkt wurden — ein Beweis lafür, welch ein großes Interesse man den Bestrebungen unseres Cäcilienvereins von llen Seiten entgegenbringt und wie hoch seine Leistungen auch im Auslande gewertet verden. Eingeleitet wurde die Tagung durch ein Choralhochamt um 8 Uhr im Liebfrauennünster, dem auch unser Herr Weihbischof beiwohnte. Die Schüler des Gregoriushauses, velche die Aufführung übernommen hatten, entledigten sich unter der Leitung des Herrn Direktors Schwalge ihrer Aufgabe in mustergültiger Weise. Bei einem solch frischen, schwungvollen, dynamisch abschattierten und fein deklamierten Vortrag wird der Kunstvert und die Schönheit des Chorals offenbar und man lernt erkennen, daß diesem Gesang eine große musikalische Ausdrucksfähigkeit innewohnt. In dem um 9.30 Uhr abgehaltenen eierlichen Pontifikalamt sang der von Herrn Stiftsvikar Mölders geleitete Domchor die sechsstimmige *Missa „O crux ave“* von Franz Nekes. Große Hingabe und Begeisterung der Sänger leuchtete aus diesem herrlichen Kunstgebilde hervor und man fühlte deutlich, wie sehr der Domchor bemüht war, der großartigen Auffassung des Komponisten gerecht zu werden. Auch im Vortrag des Chorals zeigten die Domsänger volles Verständnis für seine melodische und rhythmische Eigenart und Gewandtheit für eine fließende und eindrucksvolle Deklamation. Im Anschluß an das Pontifikalamt fand die Mitgliederversammlung im großen Saale des Gesellschaftshauses, der bis zum letzten Plätzchen gefüllt war, statt. Kurz nach 11 Uhr eröffnete der Diözesanpräses, Domkapitular Msgr. Cohen die Versammlung und nach Erledigung einiger geschäftlichen Angelegenheiten, namentlich des Kassenberichtes durch den Rendanten des Erzbischöfl. Stuhles, Herrn Rat Arrenbrecht, erteilte er dem Herrn Stiftspropst Dr. Kaufmann das Wort zu einer prächtigen Begrüßungsrede, die mit dem Gedenken des † Kanonikus Nekes schloß: „Wir stehen noch alle unter dem Eindruck der herrlichen Weisen, die beim Pontifikalamt uns sichtlich ergriffen haben; es ist die wunderbare *O-crux-ave*-Messe unseres unvergeßlichen und unsterblichen Kanonikus Nekes. Der Gesang dieser Messe hat uns das Bild dieses Mannes wieder so recht vor die Seele gezaubert: das tiefe, religiöse Empfinden, die goldklare Seele des liebenswürdigen, bescheidenen, gottbegnadeten Meisters der Töne. Ihm sollte unsere heutige Versammlung als Ehrentag zum siebzigjährigen Geburtstag gelten. Gott hat es anders gefügt. Aber eins wollen wir heute als Versprechen an seinem frischen Grabhügel niederlegen. Nekes hat sich in den letzten Jahren vertrauten Freunden gegenüber öfters dahin ausgesprochen, daß er von einer Art von Befürchtung sich nicht freimachen könne, als ob gewisse moderne, ungesunde Bestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die sich in einzelnen Gegenden des deutschen Vaterlandes zeigen, auch für uns im Erzbistum gefährlich werden könnten. Treu festhalten an den erprobten Traditionen der kirchlichen Musik, dieser Vorsatz am Grabe des unsterblichen Altmeisters Nekes möge der schönste Inhalt dieser Tagung sein. In diesem Sinne nochmals: Herzlich willkommen!“ (Lebhafter Beifall.)

Hierauf sang der Domchor mit Orchesterbegleitung einen schwungvollen Begrüßungschor, den Nekes zur Katholikenversammlung 1912 in Aachen komponiert hatte.

---

[1]) Die obige glanzvolle Generalversammlung, zu der man dem Cäcilienverein der Erzdiözese nur herzlichst gratulieren kann, bot in ihrem ganzen Verlauf ein so erfreuliches Bild von echtem kirchlichen Denken und Fühlen in und mit der Liturgie und ihrer *Musica sacra*, daß die Redaktion den Bericht hierüber im „Gregoriusboten“ Nr. 7/8 (Juli/August), namentlich die zielsichere Oberhirtliche Verordnung und den trefflichen Kommentar des reichverdienten Diözesanpräses Domkapitulars Mons. Cohen hiezu für ihre Leser zur Erbauung und Darnachachtung im Auszug zum Abdruck bringt. Die Redaktion

Nun ergriff der Diözesanpräses das Wort zur ausführlichen Berichterstattung. Als zweiten Punkt der Tagesordnung behandelte der Diözesanpräses das Thema: „Schwebende Fragen bezüglich der heutigen Bewegung in der Kirchenmusik". Auch in unserer Erzdiözese beginnt eine von der bisherigen cäcilianischen Praxis abweichende Reformtätigkeit sich Eingang zu verschaffen. Nach den Ansichten dieser „Neuerer" soll der Choral, der doch seinem Wesen nach diatonisch ist, unter Anwendung der allermodernsten — d. h. in der Profanmusik der heutigen Zeit üblichen — Harmonien begleitet werden dürfen. Den Grundsätzen der sog. Reformer entspricht auch ihre Kompositionsweise. Sie weicht in vielen Punkten von der Tradition ab, widerspricht dem Geiste, der dem von der Kirche gebilligten Palestrinastil innewohnt und ist auch kaum zu vereinbaren mit dem *Motu proprio* des Heiligen Vaters über die Kirchenmusik vom 22. November 1903. Gewiß steht die Kirche dem Fortschritt nicht entgegen, aber sie verlangt, daß jede Reform auf musikalisch-liturgischem Gebiete den von ihr ein für allemal sanktionierten Choral als Hauptbestandteil des liturgischen Gesanges anerkennt und nach seinem Geiste die Reformbestrebungen gestaltet. Jede Polyphonie, die sich nicht mit dem Choral verträgt, oder — um ein Bild zu gebrauchen — der gegenüber der Kirche ureigenes Kind, der Choral, als Aschenbrödel sich vom Familientische verbannt fühlt, muß vom Gottesdienst ferngehalten werden. Wenn die Pläne der wenigen, aber sehr rührigen Neuerungssüchtigen sich in der Praxis auszugestalten und durchzusetzen vermöchten, dann würde die Kirchenmusik wieder in einen Abgrund zurückgeleitet werden und in einen Zustand der Erniedrigung geraten, aus dem sie sich durch die Bemühungen des Cäcilienvereins seit fast fünfzig Jahren emporgearbeitet hat. Darum fordern die Zeichen der Zeit die Hüter des Heiligtums dazu auf, gegen das Eindringen derartiger Versuche, die kirchenmusikalische Bewegung vom rechten Wege abzudrängen, Front zu machen und sich ihrer Ausbreitung entgegenzustellen. *Principiis obsta!* Das beachte hauptsächlich der Klerus gegenüber den lockenden Vorspiegelungen der modernen Enthusiasten. Die nun folgende Diskussion ließ erkennen, daß alle Anwesenden den vom Referenten vertretenen Grundsätzen und Anschauungen vollständig beipflichteten.

Als dritter Punkt der Tagesordnung stand zur Beratung die Revision der Pfarrvereinsstatuten, und es wurden dazu einige den heutigen Zeitverhältnissen entsprechende Änderungen angenommen. Der Wortlaut der revidierten Statuten wird demnächst im „Kirchlichen Anzeiger" bekannt gegeben. Über das Ergebnis dieser Konferenz wurde pflichtschuldigst dem Hochwürdigsten Herrn Erzbischof Bericht erstattet. Von der Wichtigkeit der gefaßten Beschlüsse überzeugt, gaben Seine Erzbischöflichen Gnaden den Befehl, im „Kirchlichen Anzeiger" zunächst das *Motu proprio* des Heiligen Vaters über die Kirchenmusik abzudrucken, und im Anschlusse daran erließen Hochdieselben im „Kirchlichen Anzeiger" vom 15. Mai noch folgende oberhirtliche Verordnung, die hier wörtlich folgen möge:

Köln, den 15. Mai 1914.

Wenn jeder Priester von sich muß sagen können: „Herr, ich liebe die Zierde deines Hauses," so hat das namentlich Bezug auf die liturgischen Handlungen, um derentwillen das Gotteshaus gebaut wurde. Zu den feierlichen liturgischen Handlungen gehört aber als ein wesentlicher Teil der heilige Gesang. Hat darum die katholische Kirche von jeher dem heiligen Gesange ihre Aufmerksamkeit und Pflege zugewandt, so müssen auch die Vorsteher der einzelnen Kirchen, die Pfarrer und Rektoren, dem Kirchengesange besondere Sorgfalt widmen, und insbesondere, wie es in den Blütezeiten kirchlichen Lebens geschah, die Teilnahme des Volkes am liturgischen Gesange (im Hochamt, in der Vesper und Komplet) nach Möglichkeit fördern.

1. Die erste Sorge wird darauf gerichtet sein, einen tüchtigen, von der Bedeutung seiner Aufgabe durchdrungenen Kirchenchor zu gründen, bezw. lebensfähig zu erhalten, und zwar auf Grundlage der von uns gutgeheißenen Normalsatzung für unsere Erzdiözese, deren Wortlaut noch bekanntgegeben wird. Wir legen es den Herren Pfarrern und Rektoren ans Herz, die Tätigkeit des Kirchenchores zu überwachen und liebevoll zu unterstützen. Bei etwa eintretenden Schwierigkeiten wollen sie sich, bevor sie selbst eine Entscheidung treffen, vertrauensvoll an die geistliche Behörde wenden.

2. Da der Kirchengesang Bestandteil der liturgischen Feier selbst ist, so müssen die Richtlinien für seine Pflege an erster Stelle aus dem Geiste der Liturgie gewonnen werden. Neuere Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiete lassen zum Teil diese Rücksicht vermissen und bergen, indem sie einseitig von nur musikalischen Gesichtspunkten ausgehen, die Gefahr einer Ablenkung von ihrer ersten und wesentlichen Aufgabe in sich. Wir halten es deshalb für angemessen, auf folgende Punkte besonders hinzuweisen:

a) Jeder Kirchenchor muß als seine vornehmste Aufgabe die verständnisvolle Pflege und Ausführung des gregorianischen Gesanges betrachten. Kein anderer Gesang vereinigt sich so innig mit den gottesdienstlichen Funktionen wie dieser, und „alle müssen davon überzeugt sein“ — so Pius X. in dem erwähnten *Motu proprio* — „daß eine kirchliche Funktion nichts von ihrer Feierlichkeit verliert, wenn sie auch nicht von anderer Musik begleitet ist, als von diesem Gesange allein.“

b) Die Begleitung des gregorianischen Gesanges ist stets so zu gestalten, daß die Melodie die Hauptsache bleibt, der rhythmische Fluß nicht gehemmt und die Eigenart der Melodie nicht durch eine anders geartete Harmonik verdunkelt und verwischt wird.

c) Was die Pflege des mehrstimmigen Gesanges anbetrifft, so weisen wir hin auf den Satz des *Motu proprio:* „Mit vollem Grunde kann folgendes als allgemeines Gesetz aufgestellt werden: Eine Komposition für die Kirche ist um so mehr kirchlich-liturgisch, je mehr sie im Rhythmus und Aufbau dem gregorianischen Gesange sich nähert; um so weniger ist sie der Kirche würdig, je mehr sie sich von diesem vornehmsten Vorbilde entfernt.“ Deswegen empfehlen wir in Übereinstimmung mit dem Kölner Provinzialkonzil vom Jahre 1860 zum kirchlichen Gebrauch vor allem die Werke der klassischen Polyphonie und die ihr geistesverwandten. Andersgearteten Kompositionen, namentlich vielen Erscheinungen neuerer Zeit gegenüber, muß große Vorsicht walten, da sie sich vielfach von dem „vornehmsten Vorbilde“ sehr weit entfernen. In dieser Hinsicht wird dringend empfohlen, die Winke des Referentenkollegiums des Allgemeinen Cäcilienvereins sorgfältig zu beachten.

3. Die Bestimmung des Kölner Provinzialkonzils, gemäß welcher Frauen von der Mitwirkung in Kirchenchören ausgeschlossen sind, bleibt in Kraft. Sollte ausnahmsweise in kleinen ländlichen Gemeinden die Hinzuziehung von Mädchen in schulpflichtigem Alter für notwendig gehalten werden, so ist darüber an die geistliche Behörde zu berichten.

4. In bezug auf das Orgelspiel erinnern wir daran, daß die Orgel stets ihrem Charakter entsprechend und im kirchlichen Geiste gespielt werden soll. Alles Konzert- und Theatermäßige muß ferngehalten werden, nicht minder in der Behandlung des Instrumentes wie in der Auswahl der Kompositionen. Namentlich bei der Auswahl von Stücken im sog. freien Stil möge man sich stets vor Augen halten, daß dieselben im Gottesdienste und nicht im Konzertsaal aufgeführt werden.

5. Der Gebrauch anderer Instrumente als der Orgel ist in den Kirchen der Erzdiözese untersagt. Sollte in einem Ausnahmefall die Anwendung von Instrumenten wünschenswert erscheinen, so ist vorher unter Angabe der Gründe ausdrückliche Genehmigung nachzusuchen. Bei Prozessionen außerhalb der Kirche ist zwar der Gebrauch der Instrumente gestattet, jedoch muß auch hier der kirchliche Ernst und eine der heiligen Handlung entsprechende Würde sorgfältig gewahrt bleiben.

6. Der kirchliche Volksgesang hat bei außerliturgischen Gottesdiensten eine berechtigte Stellung, und wir wünschen, daß, wo immer er nach den kirchlichen Bestimmungen zulässig ist, seine Pflege und Förderung im Auge behalten werde. Wenn auch die Schule sich die Erfüllung dieser Aufgabe angelegen sein läßt und für die Erklärung und Einübung der im Lehrplan vorgeschriebenen deutschen Kirchenlieder Sorge trägt, so ist doch zur vollkommenen Erreichung des Zweckes notwendig, daß die in der Schule behandelten Lieder zur Anwendung im Gottesdienste gelangen und allmählich Gemeingut des Volkes werden. Die Herren Pfarrer mögen in geeigneter Weise dafür sorgen, daß namentlich an den Sonn- und Feiertagen (nach dem Hochamte, bei den Stillmessen und Nachmittagsandachten) das Volk zum Mitsingen angeleitet und ermuntert werde und daß der Kirchenchor in Vereinigung mit der Schuljugend sich vorbildlich



für das Volk betätige. Wir bemerken hierzu noch, daß nur die in unserem Diözesan-Gebet- und Gesangbuch enthaltenen Lieder, und zwar einstimmig mit genauer Beachtung der vorgeschriebenen Melodien gesungen werden dürfen. Sollten für besondere Andachten eigene Lieder gewünscht werden, dann muß für Text und Melodie unsere Genehmigung erbeten werden.

7. Unter Berücksichtigung der jeweiligen Verhältnisse ist dahin zu streben, daß als Organisten solche angestellt werden, welche ein ausreichendes Befähigungszeugnis aufweisen können. Diejenigen aber, welche ein solches nicht besitzen, sind ausnahmslos gehalten, bevor sie als Organisten angestellt werden dürfen, ihre Befähigung durch eine Prüfung vor der Kölner Diözesan-Prüfungskommission (Vorsitzender: Domkapitular Msgr. Cohen) darzutun. Da an die Vorbildung und das Amt des Organisten heutzutage höhere Anforderungen gestellt werden als früher, so werden die Kirchenvorstände nach Möglichkeit darauf Bedacht nehmen, auch das Gehalt des Organisten dementsprechend zu bemessen.

8. Pflicht der Kirchenkassen ist es, nicht nur für die Leitung des Kirchenchores, sondern auch für die Anschaffung und Instandhaltung der Musikalien und Choralbücher zum Gebrauche des Kirchenchores wie des Organisten die erforderlichen Mittel bereitzustellen.

Wir zweifeln nicht daran, daß in unserer Erzdiözese, wo der liturgische Gesang in gleicher Weise wie das deutsche kirchliche Volkslied eifrige und verständnisvolle Pflege namentlich durch die segensreiche Tätigkeit des Cäcilienvereins bisher fast allenthalben gefunden hat, die hier gegebenen Richtlinien bereitwillig und treu befolgt werden und so der erhabene Zweck des christkatholischen Kultus auch durch den Gesang immer mehr gefördert werde: Gott zu verherrlichen und der Gläubigen Herz und Gemüt zu Gott hinauf zu führen.

Der Erzbischof von Köln.
† Felix.

Über die einzelnen Punkte dieser Verordnung gab dann der Diözesanpräses Msgr. Cohen folgende Ausführungen:

Es ist von der größten Wichtigkeit, daß der heilige Gesang von allen, denen die Ausführung der musikalischen Liturgie obliegt, als ein wesentlicher Teil der Liturgie betrachtet wird. Die Kirchenmusik, das müssen wir als Cäcilianer uns stets vor Augen halten, ist nicht eine freie Kunst, sie ist vielmehr Mittel zum Zweck. Ihr Zweck geht nicht in Selbstverherrlichung auf, sie ist nicht Herrin, sondern Dienerin, sie darf nicht frei und schrankenlos schalten und walten, vielmehr hat sie sich in die liturgische Handlung einzufügen, sich ihr anzupassen und einen ihrem Geiste entsprechenden Charakter auszuprägen. Ihre Stellung zur Liturgie ist eine abhängige und sie kann nur ihre erhabene Aufgabe, das Kunstwerk der feierlichen Liturgie zur Darstellung zu bringen, in kirchlicher und künstlerischer Weise erfüllen, wenn sie sich ihrem Geiste, Wesen, ihrer Gestaltung und den Gesetzen derselben unterordnet.

Aus diesem Verhältnis der Kirchenmusik zur Liturgie geht auch die Stellung des Kirchenchores zu dem Vollzieher der Liturgie, dem Pfarrer, hervor. Auch die Stellung des Kirchenchores ist keine selbstherrliche, sondern eine dienende. In seinem Bestande und Wirken, seinen Lebensäußerungen und seinem Verhalten untersteht er der Aufsicht des Pfarrers oder dessen Stellvertreters. Er hat sich nach seinen Anordnungen zu richten, wie wiederum dieser seinem Erzbischofe verantwortlich ist und sich im Rahmen der liturgischen Verordnung und Diözesanvorschriften zu halten hat. Jeder Pfarrer, dem die Zierde des Gotteshauses am Herzen liegt, und der die Bedeutung der Kirchenmusik für die Verherrlichung des Allerhöchsten und ihre Wirkung auf die Herzen der Gläubigen begreift, wird es sich angelegen sein lassen, seinem Kirchenchor Wohlwollen und Unterstützung zuzuwenden, aber auch ihn zu überwachen, damit er seine Aufgabe stets im richtigen Geiste erfülle. In meiner langjährigen Erfahrung habe ich die Beobachtung gemacht, daß die Kirchenchöre vor allem da blühen und segensreich wirken, wo sie sich sonnen können in der liebenden Fürsorge ihres Pfarrers; anderseits habe ich aber auch schon leider erlebt, daß aufstrebende tüchtige Chöre, die sich der Fühlung mit ihrem Pfarrer beraubt sahen, in ihrem Bestande und ihren Leistungen wesentlich zurückgingen oder sogar vollständig von der Bildfläche verschwanden. Deswegen möchte

ich meine so oft wiederholte Bitte an die Herren Pfarrer erneuern, ihrem Kirchenchor stets einen kleinen Teil ihrer großen pfarramtlichen Sorge zuzuwenden und mit allen Mitteln ihn zu schützen und zu fördern. Es können zwar Fälle eintreten, wo der Pfarrer gegen einen Kirchenchor oder einzelne Mitglieder desselben Stellung nehmen muß; für solche Fälle wolle man doch keine Entscheidung treffen, ohne vorher die Behörde angerufen zu haben.

Der oberhirtliche Erlaß bietet auch den Chören Anlaß, ernstlich ihr Gewissen zu erforschen, ob sie in guter Absicht und aus reinen Beweggründen ihre Tätigkeit entfalten. Man könnte dazu wohl die Einwendung machen: *De internis non judicat praetor.* Aber aus der ganzen Art der Betätigung mancher Chöre muß man zu der wohlbegründeten Ansicht gelangen, daß sie die eigentlichen höheren Zwecke ihrer Aufgabe aus den Augen verloren haben und einseitig nur von musikalischen, Effekt erstrebenden Gesichtspunkten ausgehen. Darin liegt eine große Gefahr, da in Ermangelung des Gebetsgeistes die der Liturgie entströmende Kraft und Gnade sich nicht geltend macht und darum eine wesentliche Aufgabe des heiligen Gesanges nicht erfüllt wird. Um die Kirchenchöre im richtigen Geiste zu erhalten, weist der Erlaß auf folgende Punkte hin:

a) Jeder Chor soll als seine vornehmste Aufgabe die Pflege und Ausführung des gregorianischen Gesanges betrachten. Auch in den Statuten des Cäcilienvereins und im *Motu proprio* wird diese Aufgabe in erster Linie betont, und mit Freude und Genugtuung habe ich aus den mir zugegangenen Berichten der Bezirkspräsides ersehen, daß fortgesetzt in der Erzdiözese der vatikanische Choral mit Liebe und Begeisterung, mit zunehmendem Verständnis und sichtbarem Erfolge geübt wird und beim Gottesdienst zur Anwendung gelangt. Hierin zeigen sich die schönen Früchte, welche durch die Instruktionskurse und Belehrungen auf den Bezirksversammlungen und in den Konferenzen allmählich zur Reife gelangen. Den Herren Instruktoren spreche ich im Namen des Vereins hier Dank und Anerkennung aus und bitte sie, auch fernerhin ihre Kräfte für die gute Sache zu widmen.

b) Auch über die Begleitung des gregorianischen Gesanges enthält der Erlaß einige allgemeine, aber jedem Sachverständigen deutliche Fingerzeige. Sie sollen den auf diesem Gebiete jüngst hervorgetretenen, sehr problematischen Versuchen vorbeugen und den Choral vor Zutaten, die aus dem profanen Geiste stammen, bewahren. Den Herren Organisten möchte ich dringend ans Herz legen, nicht auf die abenteuerlichen Ideen der modernen Robinsone einzugehen.

c) Bezüglich der mehrstimmigen Gesangsmusik bringt der betreffende Passus der oberhirtlichen Verordnung die idealen Anschauungen des *Motu proprio* zum Ausdrucke, die mit den Bestimmungen des Kölner Provinzialkonzils von 1860 und den stets durch den Cäcilienverein betonten Grundsätzen in vollstem Einklange stehen. Beim Durchlesen der Berichte aus den verschiedenen Dekanaten gelangte ich zu dem Resultat, daß fast nur Kompositionen aus dem Vereinskatalog aufgeführt worden sind. Darin liegt wohl eine Bürgschaft für eine gesunde Pflege der mehrstimmigen Musik. Mit besonderer Freude hebe ich hervor, daß der Name Nekes sehr häufig im Repertoir der Chöre aufgeführt ist, und ich möchte daran anknüpfend bemerken, daß von Nekes zu einem Palestrina nur ein kleiner Schritt ist, und daß darum Chöre, die Nekessche Kompositionen bewältigen, auch den Versuch machen könnten, der altklassischen Polyphonie näher zu treten. In einigen Städten macht sich augenscheinlich ein Zug nach links bemerkbar, indem man sich mehr mit den aus modernem Geiste geschaffenen Werken beschäftigt. Eine einseitige Bevorzugung solcher Werke in der Praxis läßt ernstlich befürchten, daß der Geschmack an dem lauteren, strengen Stil der alten Meister und ihrer Geistesverwandten der neueren Zeit schwere Einbuße erleidet. Darum ersuche ich die Herren Dirigenten, der Mahnung des Erlasses Beachtung zu schenken, vielen Erscheinungen neuerer Zeit gegenüber große Vorsicht walten zu lassen, da sie sich vielfach von dem vornehmsten Vorbilde, das ist vom Choral, sehr weit entfernen. Weiter verlangt der Erlaß in Übereinstimmung mit dem Kölner Provinzialkonzil und dem *Motu proprio* die Ausschließung der Frauen aus den eigentlichen liturgischen Kirchenchören. An dieser Anordnung haben seit dem Kardinal Johannes von Geißel sämtliche Erzbischöfe, Paulus Melchers, Philippus Krementz, Hubertus Simar, Antonius Fischer, festgehalten, und unser

Herr Kardinal Felix schärft hiermit diese Bestimmung neuerdings ein. Meine Herren Konfratres bitte ich in dieser Beziehung nach dem Rechten zu sehen. Eine Konzession ist nur für kleine Gemeinden eingeräumt, insofern nach speziell eingeholter oberhirtlicher Erlaubnis Mädchen im schulpflichtigen Alter in solchen Pfarreien zum Gesangchore hinzugezogen werden können. Sobald aber diese Kinder aus der Schule entlassen sind, muß auf ihre Mitwirkung im Chore verzichtet werden.

Was das kirchliche Orgelspiel angeht, so werden die Herren Organisten ermahnt, sowohl in der künstlerischen Behandlung der Orgel als auch in der Auswahl der Kompositionen alles Unkirchliche fernzuhalten. Die nach dem heutigen fortgeschrittenen Standpunkt der Orgelbautechnik hergestellten Kirchenorgeln mit ihrem raffiniert ausgeklügelten Registrierungsapparat, mit ihrer leichten, eleganten Spielart und ihren zahllosen reizenden Klangwirkungen bringen sehr leicht den Organisten in Versuchung, sich, wie man sagt, einmal gehen zu lassen und die Königin der Instrumente im Theaterflitter vorzuführen und ihre Virtuosentechnik an Werken, die für den Konzertsaal bestimmt sind, zu zeigen. Es gibt zwar Leute, die sagen, so etwas käme nicht vor; um so besser: Ich will darum nichts gesagt haben. Darauf aber möchte ich doch noch hinweisen, daß jetzt, nachdem die Behörde die Verwendung der Orgel bei Hochzeiten gestattet hat, allerlei Profanierungen sich wieder einschleichen. Violinspieler und Damen produzieren sich bei dieser Gelegenheit und spielen und singen Sachen, die nicht erlaubt sind. Nach katholischer Auffassung ist die Ehe kein weltlich Ding; die Trauung ist die Vollziehung eines heiligen Sakramentes. Darum sollen die Herren, die es angeht, soviel Rückgrat besitzen, daß sie derartigen Insinuationen und Wünschen mit einem *non licet* energisch begegnen. Es wäre jedenfalls recht wirksam, darauf hinzuweisen, daß angesichts solcher Ausschreitungen die Behörde sich leicht veranlaßt sehen würde, den Gebrauch der Orgel und jeder Musik bei den Trauungen wieder zu verbieten. Mit Rücksicht auf die hie und da besonders in mehreren Städten immer von neuem auftretende Eigenmächtigkeit, Kompositionen mit Orchestermusik beim Gottesdienst aufzuführen, erläßt der Herr Erzbischof die ausdrückliche, nach Maßgabe des *Motu proprio* formulierte Verordnung, daß der Gebrauch anderer Instrumente als der Orgel in den Kirchen der Erzdiözese untersagt bleibt. Auch diese Bestimmung ist nicht neu, sie ist nur die Wiederholung der allgemein gültigen Vorschrift im *Ceremoniale Episcoporum,* daß die Verwendung der Orchesterinstrumente von der Erlaubnis des Diözesanbischofs abhängig ist. Ich ersuche dringend die Herren Chordirigenten, die hier gezogenen Schranken gewissenhaft einzuhalten.

Dankbar werden die Herren Organisten und Chordirigenten begrüßen, daß nach dem oberhirtlichen Erlaß die Kirchenvorstände darauf Bedacht nehmen sollen, die Besoldung den heutzutage gestellten höheren Anforderungen entsprechend zu bemessen und da möchte ich denn im Anschlusse daran meine bei vielen früheren Gelegenheiten geäußerten Wünsche wiederholen, daß die Herren Kirchenvorstände mit etwas weitem Blick und einem warmen, mitfühlenden Herzen die Gehaltsregulierung für die Organisten vornehmen möchten. Es liegt sehr im Interesse der Kirchenmusik, es erhöht die Berufsfreude, ermuntert zur Weiterbildung und spornt zu erhöhter Kunstbetätigung an, wenn der Organist so gestellt ist, daß er nicht fortwährend mit Nahrungssorgen zu kämpfen hat und sich nicht von einem Tag zum anderen notdürftig durchschlagen muß. Die Organisten der Dekanate Cornelimünster und Eschweiler haben mir vor kurzer Zeit die Abschrift einer Eingabe an das Erzbischöfliche Generalvikariat in Köln, betreffend Neuregelung ihrer Dienstbezüge zugesandt. Die Angelegenheit ist noch nicht zur Verhandlung gekommen, weil ja seit Mitte Mai wegen der Abwesenheit des Herrn Erzbischofs und des Herrn Generalvikars die wichtigeren Verwaltungssachen ruhen. Das aber darf ich Ihnen wohl sagen, daß die Berücksichtigung der Wünsche der Organisten durch die kirchlichen Verwaltungsorgane auch bei der Behörde wohlwollendes Verständnis finden wird. Freilich gibt es eine nicht geringe Zahl von Pfarrgemeinden, namentlich im Diasporagebiet, dann im Bergischen und in der Eifel, die ihren Jahresetat trotz hoher Kirchensteuern nicht im Gleichgewicht halten können. Solchen Gemeinden müssen aus Mitteln des Bonifaziusvereins und anderer Unterstützungsfonds namhafte Beihilfen gegeben werden. Bei solchen Verhältnissen kann man nicht so helfen, wie man möchte; das müssen und werden auch die Herren Organisten einsehen. Wo aber die Finanzlage

ünstiger ist, da handelt man meines Erachtens jedenfalls Gott wohlgefälliger, wenn nan bei der Zweckbestimmung der Auslagen in erster Linie die Kirchenbeamten und hre Familie der Dürftigkeit enthebt. — Zu beachten sind auch die Winke zur Förderung es kirchlichen Volksgesanges. Zunächst ist über die Stellung des Volksliedes im Gottesienst nach Maßgabe der kirchlichen Bestimmung das Nötige gesagt und der Wunsch usgesprochen, dem Volkslied überall den Platz zu gönnen, den es einzunehmen beechtigt ist. Darum kann man sich nicht lobend darüber äußern, daß manchmal durch nehrstimmiges Singen bei Messen und Andachten dem Volk die Gelegenheit zum Mitingen, ich möchte fast sagen, gewaltsam genommen wird. Bei der Diözesanversammlung n Jahre 1906 hier in Aachen habe ich ausführliche Anweisungen über die Behandlung es Volksliedes gegeben. Ich möchte hier darauf hinweisen und bitte Sie, im „Gregoriusoten" Nr. 7 des Jahrganges 1906 den betreffenden Passus von neuem anzusehen und ür die Praxis zu verwerten. Es ist daran festzuhalten, daß nur Lieder aus unserem Diözesan-Gesangbuche gesungen werden sollen. Was von Kirchenliedern von außen nportiert wird, ist meistens unsäglich triviales, profanes Zeug. Ferner gibt der Erlaß ie Vorbedingung für die gültige Anstellung der Organisten an. Er verlangt, daß die Kandidaten für eine Organistenstelle ein ausreichendes Befähigungszeugnis aufweisen, . h. ein Zeugnis der Kölner Diözesan-Prüfungskommission, eines Lehrerseminars oder iner Musikakademie, bei welcher die Kirchenmusik Lehr- und Prüfungsgegenstand ist. Zeugnisse von einzelnen Musiklehrern haben keinen Qualifikationswert zur Anstellung; us dem Privatunterricht hervorgegangene Schüler müssen ihre Befähigung vor unserer Prüfungskommission nachweisen.

Auch wird durch den Erlaß der berechtigten Forderung der Kirchenmusiker Rechnung getragen, daß die Bereitstellung der Mittel für die Leitung des Kirchenchores, owie für die Anschaffung der erforderlichen Bücher und Musikalien den Kirchenvorständen zur Pflicht gemacht wird. Möchte doch diese wichtige Kundgebung unseres Hochwürdigsten Herrn Erzbischofs dazu beitragen, daß die Kirchenmusik überall im rechten Geiste und mit stets reicherem Erfolge gepflegt wird, und daß auf dieser autoritativen Grundlage unser Verein immer mehr erstarke, blühe und gedeihe. Das gebe Gott!

Diese Ausführungen des Diözesanpräses wurden mit großem Beifall aufgenommen.

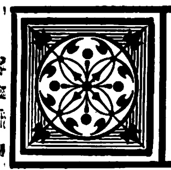
Freudige Überraschung und Begeisterung rief ein soeben aus Rom eingelaufenes Telegramm Sr. Eminenz des Kardinals von Hartmann hervor: „Der Versammlung des Cäcilienvereins sende ich herzliche Grüße und Segenswünsche." Nunmehr sang der Domchor das ergreifende schöne *Ave verum* von Mozart und bereitete dadurch eine passende Stimmung vor für die hierauf folgende von Herrn Pfarrer Dörner aus Aachen gehaltene Gedächtnisrede auf den † Kanonikus Nekes (siehe auch den Nekrolog im Juliheft der *Musica Sacra* Seite 137). Im Anschluß an die sehr wirkungsvolle Rede wurde als Nachfolger des verstorbenen Nekes der Direktor des Gregoriushauses, Herr Schwalge, als 2. Vizepräses gewählt.

Den Schluß der Mitgliederversammlung krönte der Domchor durch den meisterhaft mit Orchesterbegleitung vorgetragenen Schlußchor des I. Teils aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn „O welch eine Tiefe der Weisheit" usw.

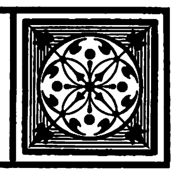
Die Nachmittagsandacht um 5 Uhr im vollbesetzten Liebfrauenmünster leitete der Domorganist Herr Pütz ein mit der vorzüglich vorgetragenen *G*-moll-Fuge von J. S. Bach. Es sangen die Aachener Stadtpfarrchöre von St. Barbara, St. Maria, Herz Jesu, St. Jakob, St. Michael (Burtscheid), St. Peter, die Schüler des Gregoriushauses und der Chor von St. Adalbert. Die Leistungen im Vatikanischen Choral und im mehrstimmigen Gesang erfüllten die Zuhörer mit voller Befriedigung; manche Nummer erregte allgemeine Bewunderung. Rechnen wir dazu noch, daß das Orgelspiel — zum Schluß kam ein *Maestoso* von J. Renner zum Vortrag — in jeder Beziehung korrekt und technisch vollkommen war, dann ist man wohl zu der Lobesäußerung und der Anerkennung berechtigt, daß diese Versammlung in jeder Beziehung vorbildlich gewirkt hat.

Msgr. Karl Cohen, Diözesanpräses





9. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Erzdiözese Bamberg am 16. Juli 1914



Die altehrwürdige Stadt Bamberg, wo der heilige Kaiser Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde im prächtigen Dom begraben liegen, spielt in der Geschichte der Kirchenmusik eine bedeutsame Rolle: hier wurde bekanntlich im Jahre 1868 von Dr. F. X. Witt der Allgemeine Cäcilienverein für Deutschland, Österreich und die Schweiz begründet. Und so ist es denn erklärlich, wenn der eifrige Diözesanpräses, Herr Domkapellmeister Dr. Klein, in Erinnerung an den vor kurzem in Regensburg so festlich begangenen 25. Todestag des Reformators nunmehr bei der 9. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins den Namen Witt bei den musikalischen Aufführungen in den Vordergrund stellte.

Im Folgenden möge nun ein kurzer Bericht des Kgl. Seminarmusiklehrers M. Schmidtkonz im „Bamberger Tagblatt" über die Aufführungen folgen und im Anschluß daran für die Interessenten ein Überblick über den Bamberger Domchor, wie ihn der frühere Domkapellmeister und nunmehrige Domkapitular Th. Adler in der Festschrift zum Fränkischen Sängerbundesfest, das sich unmittelbar an die Tagung des Cäcilienvereins anschloß, unter dem Titel „Der neue Bamberger Domchor" bot. Lobend möchte Referent noch ganz besonders das Bestreben hervorheben, bei solchen Gelegenheiten für den Vatikanischen Choral zu wirken. War hier in Bamberg wegen der ausgedehnten kirchenmusikalischen Aufführungen auch nicht soviel Zeit zur Verfügung, wie bei dem Choralkurs, den ich voriges Jahr um dieselbe Zeit in Freising abhielt (vgl. *Musica Sacra* 1913, S. 232 ff.), so genügte sie doch, um die auswärtigen Geistlichen, Lehrer und Chorregenten nach einer historischen Darlegung über die Entstehung der *Medicaea-Vaticana* in den Geist und die Prinzipien der *Editio Vaticana* einzuführen und alle, die guten Willens sind, dafür zu begeistern. Die Früchte solcher Konferenzen werden sich mit der Zeit dann schon zeigen. K. W.

„Mit einem feierlichen Gottesdienst im Dom begann die Tagung. Die Festpredigt hielt H. H. Domkapitular Höfner. In schwungvoller Sprache streifte er die Höhepunkte der Kirchenmusik von Gregor dem Großen über Palestrina zu den Tagen Witts, um sodann die Zwecke der *Musica sacra,* der heiligen Musik, festzustellen: Ehre Gottes und Erbauung der Gläubigen. Se. Exzellenz der Hochwürdigste Herr Erzbischof hielt selbst das Hochamt, um den Verein zu ehren und dadurch die Wichtigkeit seiner Bestrebungen zu betonen. Den Oberhirten begrüßten die weihevollen Klänge eines *„Ecce sacerdos"* von Ebner, des leider viel zu früh verstorbenen Chordirektors von Deggendorf.

Hierauf spielte Herr Domorganist Höller meisterhaft ein prächtiges Präludium aus der III. Orgelsonate von Guilmant († 1913 zu Paris), jenem als Virtuosen wie als Komponisten für sein Instrument gleich bedeutenden französischen Musiker. Außer den Choraleinlagen für den Tag sang der Domchor unter der Leitung des Herrn Domkapellmeisters Dr. Klein eine der wertvollsten Schöpfungen von Witt, nämlich die fünfstimmige „Raphaelsmesse". Sie zeigt alle Eigenheiten des Wittstiles: stellenweise einen hinreißenden Schwung, so am Schluß des *Gloria,* dramatische Ausdrucksweise im *Credo,* aber auch gewaltsame Harmonierückungen und Stimmführungen, die an den knorrigen Charakter des Meisters gemahnen. Das als Offertorium gewählte achtstimmige *„Recordare"* des gleichen Komponisten macht von den vielen Teilungsmöglichkeiten fast keinen Gebrauch, sondern wirkt mehr durch die Gewalt des vielstimmigen geschlossenen Klanges. Am Schluß des feierlichen Amtes wurde noch das liebliche „O Maria Gnadenmutter" von Domkapitular Adler vorgeführt und dann setzte eine der Meisterfugen Rheinbergers ein, die Herr Höller der *C*-moll-Sonate Op. 27 entnahm, dadurch den Gottesdienst glanzvoll abschließend.

Um 10½ Uhr versammelten sich die Teilnehmer in der festlich geschmückten Aula des Kgl. Alten Gymnasiums. Herr Domkapellmeister Dr. Klein begrüßte als Diözesanpräses die Anwesenden, vor allem Se. Exzellenz, den Hochwürdigsten Herrn Erzbischof, dann die Mitglieder des Metropolitankapitels, sprach dann den verschiedenen Behörden seinen Dank aus und gedachte der Verdienste des H. H. Domkapitulars Adler, der zwanzig Jahre den Verein und nahezu fünfundzwanzig den Domchor geleitet hatte. Hierauf erteilte er Herrn Dr. Weinmann, dem Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg, das Wort zur Festrede: „Über die Geschichte der polyphonen Kirchenmusik". Reicher Beifall lohnte die geistvollen Ausführungen des ausgezeichneten Musikhistorikers. Nun ergriff Seine Exzellenz, der Hochwürdigste Herr Erzbischof selbst das Wort. Zunächst dankte er dem Redner für den genußreichen Vortrag; alsdann gab er seiner warmen Teilnahme an den Vereinsbestrebungen Ausdruck, die er sowohl als Musikfreund wie als Oberhirte jederzeit kräftig unterstützen werde. Er selbst habe als Präfekt in Aschaffenburg einen Cäcilienverein gegründet und manchmal den Taktstock geführt. Mit dem Wunsche, daß das Feuer Witts auch die Mitglieder des Vereins durchglühen möge, beendete Seine Exzellenz die freudigst aufgenommene Ansprache. Sodann schloß Herr Dr. Klein mit Dankesworten die Versammlung.

Nachmittags 3 Uhr fand im Dom die Aufführung kirchlicher Tonwerke statt. Das Programm war fast zu reichhaltig, weshalb nur ein Überblick gegeben werden soll.

Herr Höller begann mit einem Satze aus der *G*-moll-Sonate von Merkel (1827—1885), einem ebenso gehaltvollen wie schwierigen Werk des Dresdener Orgelkomponisten, aufs neue seine Meisterschaft beweisend. Später spielte er zwei Vorspiele zu Kirchenliedern; ein schlichteres von Wilden und ein weit bedeutenderes von Stehle. Zum Schluß brachte er eine mächtig wirkende Doppelfuge von Albrechtsberger (1763—1809), dem als Komponisten etwas trockenen Lehrer Beethovens. Der unermüdliche Domchor führte vor allem wieder Kompositionen von Witt vor; denn seinem Gedächtnis sollte diese Generalversammlung vor allem gewidmet sein. Aus seinen Werken war das *„Kyrie"* der glanzvollen Luzienmesse, dann das zweistimmige *„Perfice gressus"* mit Orgelbegleitung gewählt worden; ferner noch eine sechsstimmige Motette: *„Simon Joannis"* von großer Ausdruckskraft und endlich ein *„Salve Regina"*. Von den alten Meistern kam Palestrina mit einem herrlichen achtstimmigen *„Hodie Christus"* zu Wort; auch Vittoria war mit zwei feinen Stücken vertreten. Haller und Mitterer, Goller und Griesbacher waren als anerkannte Meister der Gegenwart ins Programm aufgenommen worden. Gollers *„Gloria"* ist ganz modern; aber dennoch kirchlich, wenngleich auf Palestrinas Diatonik seltsam anmutend. Auch Griesbachers *„Credo"* ist modern; aber stellenweise zu weichlich und nicht durchwegs von gewählter Erfindung.

Ferner wurden Choralstücke nach der *Editio Vaticana* vorgetragen und zum Schluß fand eine kurze Segensandacht statt, in der ein *„Ave Maria"* — eine echte Lisztsche Komposition — zu hören war.

Im Kreuzgang des Domes hielt dann Herr Direktor Dr. Weinmann einen lehrreichen Vortrag über den „Neuen Choral" für den er alle Hörer durch seine trefflichen Darbietungen gewonnen haben muß.

Damit schloß die anregende Tagung, deren Hauptlast unser tüchtiger Domchor mit seinem wackeren Führer, Herrn Dr. Klein, rühmlich getragen hat."

„Seit der letzten Feier des Fränkischen Sängerbundfestes in Bambergs Mauern im Jahre 1868 hat sich wie auf anderen Gebieten der Kunst auch in der katholischen Kirchenmusik eine gewaltige Umwandlung vollzogen. Mit einem Lächeln denken wir Älteren zurück an die weltlichen, süßelnden und abgeschmackten Melodien, welche unter oft häßlichem Instrumentallärm besonders auf den Landchören bei dem heiligen Opfer und noch mehr in Vespern zu Gehör gebracht wurden. Aber auch in Kathedralkirchen war der eigentliche Kirchengesang, der liturgische Choral, verstummt, eine theatralische

Veltgeist atmende, oft sentimentale Musik mit Solis und Arien machte sich allentalben breit.

Da erwachte endlich neues Leben aus den Ruinen. Nach einigen Anfängen der lünchner Meister (Ett † 1847) und Aiblinger († 1877) wurde in der Zukunft die Hauptstätte für Regeneration der kirchlichen Tonkunst in Deutschland Regensburg. Was ier unter tatkräftiger Hilfe des kunstsinnigen Königs Ludwig I. die berühmte Trias)r. Proske, J. G. Mettenleiter und Schrems angebahnt, das führte mit energischer Hand ınd glühender Begeisterung Dr. Witt (1834—1888) hauptsächlich durch Gründung des Cäcilienvereins durch.

Anfangs September 1868 tagte in Bamberg die 19. deutsche Katholikenversammlung. Bei dieser feierlichen Gelegenheit wollte Dr. Witt, um die Reform der Kirchenmusik zu fördern, seinen Verein definitiv konstituieren. Zu diesem Zwecke erschien er mit vierzig Cäcilianern im hiesigen Gesellenhause, nachdem vorher im Dome eine recht weltliche nstrumentalmesse von Reißiger aufgeführt worden war und begann seine Rede mit den Worten: „Wir haben soeben eine Kirchenmusik gehört, wie sie nicht sein soll." Hierauf hielt er eine seiner feurigen Ansprachen zugunsten der wahren, echten *Musica sacra,* legte die Statuten des neuen Vereins vor, worin der gregorianische Choral, die figurierte polyphone Gesangmusik der älteren und neueren Zeit, soweit sie den liturgischen Gesetzen und dem Geiste der Kirche entspricht, das deutsche Kirchenlied und das ernste, würdige Orgelspiel zur möglichst guten Ausführung empfohlen wird und gründete definitiv unter dem Beifall aller Anwesenden „den deutschen Cäcilienverein", dessen Generalpräses er — kurze Zeit ausgenommen — zwei Dezennien lang blieb. Bamberg hat also die Ehre, als ein Ausgangspunkt der Reformbestrebungen der heiligen Musik, als Gründungsort des berühmten Vereins in ganz Deutschland, Österreich, in der Schweiz, ja selbst in Amerika genannt zu werden.

Was aber in Bamberg angeregt wurde, blieb daselbst zunächst lange Zeit hindurch nur graue Theorie. Erst der hochsinnige Erzbischof Friedrich von Schreiber (1875—1890), dessen Grabschrift mit Recht ihn auch als den *„fautor cantus liturgici",* „den Gönner des liturgischen Gesanges" bezeichnet, ging an die praktische Ausführung der Kirchenmusikreform zunächst im Dome. Zu dem Zwecke ernannte er unter dem 15. November 1881 den seitherigen Stiftsvikar in Regensburg, Karl Cohen, der an der neugegründeten Kirchenmusikschule daselbst Schüler und später Lehrer war, zum Domkapellmeister und Domvikar in Bamberg „in der Erwartung, daß es seinem erprobten Eifer und Verständnisse für echte katholische Kirchenmusik gelingen werde, solche in entsprechender Zeitfrist auch hier einzuführen". „Geleitet von dem festen Entschluß, heißt es im Dekrete weiter, eine Reform der Kirchenmusik vorzüglich mit Hilfe des Cäcilienvereins in Unserer ganzen Erzdiözese herbeizuführen, ernennen Wir ihn zum Diözesanpräses dieses Vereins." Dem neuen Domkapellmeister fiel nun die schwierige Aufgabe zu, eine Gesangschule zu gründen und einen Musterchor ins Leben zu rufen. Mit großer Mühe bildete er die erforderlichen Sopranisten und Altisten zumeist aus den Zöglingen des Erzbischöfl. Knabenseminars heran, wählte mit großem Geschick aus der ganzen Stadt die besten Tenor- und Baßstimmen aus und trat zum ersten Male am Heinrichsfeste des Jahres. 1882 mit dem neugegründeten Chore in die Öffentlichkeit. Zur Aufführung kam mit gutem Erfolge am Vorabende und am Feste selbst eine Falsibordonivesper von Viadana und die fünfstimmige St. Heinrichsmesse von Haller, ein Meisterwerk im Palestrinastil geschrieben. Die Aufstellung des Chores geschah auf der Orgelbühne, die sich aber, wie es im Zeitungsberichte heißt, „als höchst unzweckmäßig erwies, weil der Raum zu beschränkt, zu schmal und zu lang und der Orgelchor selbst zu hoch im Schiffe des Domes angebracht ist." Schon im darauffolgenden Jahre wagte es Cohen mit dem Chor in der Aula der Kgl. Studienanstalt (des jetzigen Alten Gymnasiums) ein großes geistliches Konzert zu geben, wobei er eine glänzende Probe seiner Tüchtigkeit ablegte. Um nun aber auch die Reform in weitere Kreise der Erzdiözese zu übertragen, erließ Cohen am 17. Juli 1884 einen Aufruf zur Neugründung des Cäcilienvereins in der

Erzdiözese Bamberg", da dieser Verein in Bamberg nach einem Worte Witts „zwar den Namen habe, daß er lebe, in Wahrheit aber tot sei". Schon im August fand eine Generalversammlung des Cäcilienvereins mit Vorträgen und musikalischen Aufführungen unter zahlreicher Teilnahme von Geistlichen und Lehrern statt. Im Oktober desselben Jahres wurde ein Instruktionskurs für Chorregenten und Organisten abgehalten, der im Jahre 1885 und 1886 wiederholt wurde. Auf diese Weise fanden allmählich die Ideen der echten heiligen Musik in immer weiteren Kreisen Eingang, während die bisherige weltliche Musik sich nicht mehr am heiligen Orte so breit machen konnte. Dieser große Erfolg war dem eifrigen und klugen Wirken des tüchtigen und beliebten Gründers des neuen Domchores zu danken.

Welche Aufregung bemächtigte sich deshalb aller beteiligten Kreise, als Cohen plötzlich Ende September 1887 nach kaum sechsjähriger überaus segensvoller Tätigkeit in seine Heimatdiözese Köln an Stelle des verstorbenen Domkapellmeisters Koenen zurückgerufen wurde! Sollte die mühsam ausgestreute und unter den schwierigsten Verhältnissen herangezogene junge Saat schon wieder zugrunde gehen? Sollte in die Kathedrale und mit ihr in alle anderen Kirchen wieder die alte unwürdige, laszive Musikweise einziehen? Auf Empfehlung Cohens hin ernannte der besorgte Oberhirte Friedrich den Stadtkaplan z. U. L. Frau dahier Thomas Adler am 9. Oktober 1887 auf den verantwortungsvollen Posten jedoch unter der Bedingung, daß er sich vorher „zu seiner sonstigen musikalischen Vorbildung noch alle Voraussetzungen anzueignen suche, welche seine Funktion von ihm erheischt". Zu diesen Voraussetzungen gehörte hauptsächlich die erfolgreiche Teilnahme am Lehrkurs der Kirchenmusikschule in Regensburg im Jahre 1888. Die interimistische Leitung des Domchores wurde dem Dompfarrchorrektor Lehrer M. Drausnick übertragen. Nach seiner Rückkehr übernahm Adler die Direktion des Chores, sowie den weiteren Ausbau der kirchenmusikalischen Reform in der Erzdiözese. Die kirchliche Gesangschule für Knaben wurde allmählich in der Weise erweitert, daß das Hauptkontingent bald nicht mehr vom Knabenseminar allein, sondern von allen Schulen und Anstalten der Stadt gestellt wurde. Am Allerheiligenfest des Jahres 1888, dem Namenstage des Prinzregenten, dirigierte Adler zum ersten Male die *Missa in hon. S. Cunegundis* von Haller. Während seiner fast 25 Jahre dauernden Tätigkeit sind mehrere außergewöhnliche Feierlichkeiten zu verzeichnen, bei denen der Domchor in hervorragender Weise beteiligt war. So wurden im Jahre 1891 das Aloysius- und Otto-Jubiläum gefeiert, im Jahre 1892 die Kolumbus-, 1901 die St. Kunigundis-Zentenarfeier abgehalten, wozu Papstfeierlichkeiten z. B. 1893, 1908 und Bischofskonsekrationen 1891 des Erzbischofs von Schork und 1905 von Abert kamen. Der Domchor sang öfters gelegentlich der Anwesenheit des Prinzregenten z. B. 1898, des Prinzen Ludwig und Rupprecht, bei dessen Einzug mit seiner jungen Gemahlin in die hiesige Residenz der Domchor, vom Stadtmagistrate ersucht, einen feierlichen Begrüßungschor vortrug. Der Chor beteiligte sich ferner bei der Einweihung der neuen Wunderburger Kirche, des chirurgischen Pavillons am hiesigen Krankenhause, bei der Mitschülerfeier im Jahre 1904 und dem 50jährigen Priesterjubiläum des Erzbischofs von Schork. Im Gesellenhause und in den Luitpoldsälen wurden mehrere Oratorien, z. B. die heiligen drei Könige, Elisabeth, die Passion etc., im Stadttheater Dreizehnlinden aufgeführt. Aber auch bei traurigen Anlässen trat der Domchor in Aktion. Große Leichenfeierlichkeiten fanden statt im Jahre 1889 gelegentlich des Ablebens der Königin-Mutter Marie, des Erzbischofs von Schreiber und Schork, sowie des Papstes Leo XIII.

In bezug auf den Platz des Chores im Dom trat im Laufe der Zeit eine Veränderung ein. Während Cohen und die erste Zeit auch Adler nach dem Regensburger Muster die Sänger hinter dem Hochaltar im östlichen Chor aufstellten, wurde aus ästhetischen und praktischen Gründen dieser Ort 1891 verlassen. Es störte der Anblick der Männer und Knaben, die rechts und links an den Seiten des Altares hervortraten, wozu noch der Umstand kam, daß die Geistlichkeit sich wegen Mangels einer Sakristei neben und unter den Sängern ankleiden mußte. Verschiedene Proben auf dem Westchore lieferten den Beweis, daß abgesehen von der weiten Entfernung vom Hochaltar die ganze Tonmasse

durch das vorgelagerte Querschiff — die Kreuzbalken des Domes — absorbiert wurde, so daß die akustische Wirkung eine sehr schwache war. Nach verschiedenen anderen Versuchen fand man auf Anraten Dr. Haberls, der mit anderen Zelebritäten gelegentlich einer Cäcilienvereins-Konferenz im Jahre 1890 in Bamberg weilte, einen letzten Ausweg, der freilich unter Verletzung der schönen Architektonik des Domes wegen der geringen Kosten als der relativ beste eingeschlagen wurde. Im Seitenschiffe am nordöstlichen Turm wurde 1891 ein Sängerpodium gebaut, auf welchem dann im Jahre 1901 eine kleine Chororgel aufgestellt wurde. Bis zur Restaurierung des Domes muß man leider sich mit diesem Platze begnügen.

Der Domchor erhielt eine wesentliche Förderung durch den im Jahre 1892 vom Domkapitel angestellten tüchtigen Domorganisten Valentin Höller.

Von der Kathedrale und dem Domchore wurde die Reform der Kirchenmusik auch in die Kirchen und Chöre der Erzdiözese übertragen. Dieses geschah durch Abhaltung eines kirchenmusikalischen Kurses 1894, Gründung von Cäcilienvereinen und Veranstaltung mehrerer Diözesan-Cäcilienvereinsversammlungen mit Vorträgen und Aufführungen z. B. 1892, 1900 und 1906 in Bamberg, 1896 in Forchheim, 1898 in Lichtenfels.

Adler dirigierte das letzte Mal am 30. Juli 1911 gelegentlich der Priesterweihe, nachdem er zum Domkapitular ernannt einen anderen Wirkungskreis zugewiesen erhielt. Sein Nachfolger Dr. Klein wirkt im gleichen Geiste, d. i. im Sinne des vom Heiligen Vater Pius X. im Jahre 1903 erlassenen *Motu proprio,* das die Grundsätze des Cäcilienvereins feierlich beglaubigt, und hat sich hiebei des Wohlwollens des in der heiligen Musik erfahrenen und früher selbst als Chorregent tätigen Oberhirten Dr. von Hauck zu erfreuen. Die bisherigen Leistungen des Chors unter Dr. Klein, wie sie besonders bei Gelegenheit außerordentlicher Feierlichkeiten z. B. bei der Konsekration des neuen Oberhirten und des Hochw. Herrn Weihbischofs Dr. Senger geboten wurden, lassen auch für die Zukunft das Beste erhoffen. Möge der besondere Vorzug des Bamberger Domchores, nämlich die Verwendung von Knabenstimmen für Sopran und Alt auch fernerhin beibehalten werden, da gerade diese frischen und hellen Stimmen, frei von Subjektivismus und Eitelkeit, sich für den heiligen Gesang am besten eignen!“

Der V. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft
vom 1.—14. Juni in Paris

Wie auf den bisherigen Musikgelehrtenkongressen in Wien und London hatte auch der bedeutsame Pariser Kongreß eine eigene Sektion für Kirchenmusik in seinem Rahmen. Von den bekannten Kirchenmusikern waren anwesend: die Professoren Bewerunge, Mathias, Müller, Wagner, dann mehrere Herren aus dem Elsaß: Dr. Göhringer, Vogeleis usw., die fast alle mit Vorträgen vertreten waren. Der Unterzeichnete hat sich besonders über die Pariser Kirchenmusik interessante Erfahrungen gesammelt und hofft dieselben den Lesern der *Musica Sacra* mitteilen zu können, wenn der Kriegslärm, der gegenwärtig zu toben begonnen, wieder verstummt ist.

Karl Weinmann





Singschulen[1])



Von Albert Greiner, Direktor der Städt. Singschule in Augsburg

Es vergeht wohl kaum eine Woche, ohne daß mir aus deutschen Gauen oder auch über die Grenze herein briefliche Anfragen, Bitten um Grundlagen und Material von „Singschul-Gründern“ — seien sie nun einzelne Personen oder amtliche Stellen — auf den Arbeitstisch geflogen kommen.

Die Beantwortung läßt sich natürlich in den seltensten Fällen über den gleichen Leisten schlagen, steht hinsichtlich ihres Umfanges gewöhnlich im umgekehrten Verhältnis zur Anfrage und trägt trotzdem auf jeder der sechs oder mehr Seiten den Stempel der Unzulänglichkeit.

Wie sollte es aber auch anders möglich sein? Selbst wenn ich meine Unterweisungen durch Beilage wohlerwogener Lehrpläne, aus der Praxis gewachsener Statuten, sorgfältig erdachter amtlicher Formulare ergänze und zur Illustration etliche ganz interessante Photographien nicht vergesse — wie soll ich damit die unendliche Poesie verkörpern können, welche künstlerisches Schaffen im Reiche der Töne mit einer begeisterten Jugendschar in sich birgt!

Wo bleibt der lebendige, süße Ton aus der gebildeten Kinderkehle, der wie nichts anderes unmittelbar zum Herzen spricht und zu dessen Übermittlung mir der beste Phonograph nicht genügen könnte, — wo der Geist, der eine solche jugendliche Gemeinde beseelt und Leistungen und Anhänglichkeit gleichzeitig verbürgt?

Und doch sind mir diese Anfragen und Bitten eine unverkennbare erfreuliche Bestätigung, daß das Interesse am Jugendgesang und das Verständnis für die demselben innewohnenden ethischen, ästhetischen, hygienischen und didaktischen Werte mächtig im Wachsen ist. Sie verkörpern mir in ihrer mehr als erwünschten Anzahl schon fast eine allgemeine Bitte. Sie entbinden mich so auch des ausdrücklichen Vorweises einer Legitimation, wenn ich, dem Drängen von berufenster Seite nachgebend, aus reicher Erfahrung heraus einmal an öffentlicher Stelle etwas „aus der Schule plaudere“ für jene, die es wissen wollen, und vielleicht auch nachmachen möchten — ermunternd und warnend zugleich.

Doch, da sind schon wieder meine alten Bedenken zur Stelle!

Wo anfangen und wo aufhören?

Woher die blühenden Farben nehmen zur Schilderung freudiger Augenblicke im gleichzeitigen Dienste der edlen Frau Musika und junger, frischer Menschenkinder! Wie bringe ich alle die kleinen illustrierenden Stimmungsbilder, die sich mir in lieber Erinnerung aufdrängen, in diesen engen Rahmen!

Der „Journalist“ in mir — das fühle ich zu deutlich — reicht nicht aus.

Laßt mich also, ihr lieben „Gründer“, unfreiwillig den Trockenen spielen und unterscheidet selbst, was für andere Menschenkinder unter anderen Verhältnissen übertragensmöglich und nachahmenswert erscheint.

„Modesache“ kann nie und nimmermehr das Motiv zur Gründung einer Singschule sein. Es muß vielmehr aus dem Bedürfnis entspringen, das zu ersetzen, zu ergänzen, zu überbieten, was die im Zeichen allgemeiner Bildung stehende Volksschule nicht leisten kann und darf und was mit den Zielen der sich an sie anschließenden Mittelschulen ebenfalls nichts zu tun hat. Freuen wir uns indessen heute schon auf die verheißenen Früchte der gegenwärtig so temperamentvoll einsetzenden Schulgesangreform! Je höher das Fundament heraufgemauert sein wird, desto kühner können wir zur Freude unserer begeisterten jungen Schar das Gebäude künftig emporführen.

---

[1]) Zur Nachahmung für die Leiter unserer Kirchenchöre mit Genehmigung des Verlages aus dem soeben erschienenen prächtigen Buche „Sprechen-Singen-Musik“, Grund- und Zeitfragen aus der Stimmkunde, der Musiktheorie und der musikalischen Jugend- und Volkserziehung (Leipzig, Dürrsche Buchhandlung, Preis 2 ℳ 50 ₰) herübergenommen; Besprechung folgt in einem der nächsten Hefte.



Nur gesteigerter persönlicher Ehrgeiz oder gar die materielle Gewinnsucht eines Einzelnen tragen in einem derartigen Unternehmen angelegt auch nicht die erhofften Zinsen. Ersterer noch eher als die letztere, denn: Eine volkstümliche Anstalt, welche also nicht nur den oberen Zehntausend dienen soll, muß auch weitgehendstes Entgegenkommen zeigen wollen und ärmere Kreise, aus welchen uns meist die schönsten Stimmen und die dankbarsten Herzen erwachsen, selbstlos unterstützen können.

In unserer Anstalt sitzt die Tochter der Exzellenz neben dem Kinde des Arbeiters, der Sohn des Millionärs neben dem Jungen eines schlichten Taglöhners — Sangesfreude führt sie her, die Pflege volkstümlicher Kunst eint sie zu glücklichen Stunden. Bei ohnehin nur zehn Mark jährlichem Schulgeld und mäßiger Klassenbesetzung genießen nach Bedürfnis und Würdigkeit zwanzig bis dreißig Prozent der Zöglinge Schulgeldbefreiung. Nun rechne nach! Ich ziehe den Hut vor dem Unternehmungsgeist eines Privaten, der gewillt ist, die unterrichtliche Belastung mit den wirtschaftlichen Sorgen zugleich auf sich zu nehmen — aber die breiten Schultern einer kunstliebenden und opferwilligen Stadtgemeinde dünken mich zur Tragung solcher Lasten geeigneter und dauernder.

Für den Leiter einer solchen Anstalt müssen wahre und echte Kunst- und Kinderliebe und ein stark entwickelter Drang zum Lehren überhaupt Grundbedingung sein. So ist wohl die „entsprechende Persönlichkeit“ zu verstehen, welche unsere Statuten verlangen. Weiter prüfe der Gründer sich und seine künftigen Mitarbeiter strenge und gewissenhaft auf „reiche musikalische und stimmliche Begabung“. Vor allem aber merke dir:

Eine Singschule braucht in erster Linie einen aus den Händen eines anerkannten Meisters hervorgegangenen und obendrein pädagogisch findigen Stimmbildner! Was du selbst nicht vorsingen und erklären kannst — wie willst du es von dem Kinde verlangen?

Mit dem Mißstand — und sollte er sich mit einer noch so alten Tradition legitimieren wollen — muß endlich aufgeräumt werden, daß ein Nur-Kontrapunktiker, -Pianist oder -Geiger zur Führung einer Singschule *eo ipso* berufen sei, und trete er auch mit einer ersten Note in die Bewerbungsschranken! Wo in aller Welt wird einem Nichtschwimmer die staatliche Konzession zur Erteilung des Schwimmunterrichtes erteilt?

Nun brauchst du, lieber Unternehmer, für deine zu gründende Singschule auch noch sangesfreudige Kinder. Darüber mache dir keine unnötigen Sorgen! Die kommen — wenn du es nur gut mit ihnen verstehst — in hellen Haufen gelaufen, die Mädels noch mehr als die Buben. Ich fürchte eher, daß du dich ihrer erwehren mußt — und wer möchte ein Kind ohne Grund kränken!

Mit dem lebenden Inventar sind nun die Hauptfaktoren gegeben. Alles andere — merkwürdig fragen die meisten Interessenten danach immer zuerst — gehört ins Bereich der Äußerlichkeiten, die leicht zu beschaffen sind:

Ein Unterrichtslokal: Dem hygienischen Werte des Gesangunterrichtes Rechnung tragend, freundlich und in zentraler Lage — später nach Bedarf für Filialklassen der verschiedenen Stadtteile auch mehrere.

Eine Bibliothek: anfangs bescheiden; nach und nach häufen sich, durch eine jährliche Musikalienbenützungsgebühr von einer Mark pro Kopf wirksam unterstützt, Schätze der Jugendliteratur in den Kästen.

Alles Süßliche und Wertlose, alles Kindische und Hochgeschraubte halte ferne! Du sollst Gemüt und Geschmack deiner Kinder veredeln, aber ihnen nicht Stimme und Magen verderben!

Im Inventar neben unentbehrlichen Anschauungsmitteln für den Lautbildungsunterricht, großen Schulwandtafeln und praktischen Sitzbänken als erstes Stück ein Instrument. Ohne das mag ich mir — trotz der temperamentvollen Gegenversicherungen von anderer Seite — den Gesangunterricht nicht denken. „Musiziere“ doch zuerst liebevoll in unsere Kinder „hinein“, ehe du von ihnen verlangst, daß sie „aus sich heraus“ gehen sollen! „Spiele“ auf dem Flügel, „singe“ auf der Geige, „begleite“ auf der Laute — einerlei! Mir ist das Instrument nicht Krücke, sondern Brücke!



Nun bestimme aus lokalen Verhältnissen heraus, wann und wie oft deine Schüler kommen sollen! Bei uns lernen und singen sie wöchentlich zweimal 1½ Stunden. Und dann arbeite schaffensfroh und zielbewußt nach den Richtlinien, die nicht etwa irgend ein abgeschriebener, sondern ein aus dir herausgeborener Lehrplan weist.

Sage dir insbesondere täglich, daß du in einer Singschule arbeitest und dem klanglich Schönen und physisch Gesunden den Vorrang einräumen mußt gegenüber einer einseitigen rein musikalischen Forderung. Ob du der letzteren gerecht werden willst unter Anwendung der gebräuchlichen Notennamen oder auf dem Wege des Tonwortes oder als Zifferist oder als Solfaist... streiten wir nicht darüber! Für mich ist's eine Frage von untergeordneter Bedeutung. Singen — schön singen — gerne singen sollen deine Kinder! Nur darin wirst du sie glücklich machen! Die „Kehlen" allein tun's nicht, die „Seelen"...!

Vielleicht glaubst du es mir eher, wenn ich dir verrate, daß aus meinen anfänglichen „hundert" im Laufe von acht Jahren trotz gewaltsamen Niederhaltens „achthundert" geworden sind, und daß sich die Absolventen der anfänglich vorgeschriebenen drei Bildungsjahre um die Errichtung eines Fortbildungskurses bewarben, den sie in nunmehr fünf Abteilungen in einer Kopfzahl von mehr als zweihundert bevölkern, weitere zwei, drei, vier, fünf Jahre! Und für zwanzig Treueste, die untertags beruflich gebunden sind, schufen wir heuer einen Abendkursus.... Weihestunden für Schüler und Lehrer!

Anhänglichkeit und Aufmerksamkeit deiner Schüler sind nur die natürliche Folgeerscheinung eines sorgsam vorbereiteten, humorvollen und interessant sich aufbauenden Unterrichts. Zusammen mit liebenswürdigen Umgangsformen regelt er dir in der Hauptsache auch den gefürchteten Absenten- und Austrittsparagraphen, für welchen du in deinen Satzungen die schärfsten Wendungen ersinnen möchtest, um dir im voraus die wirksame Hilfe des Rechtsanwalts zu sichern. Ich könnte dir mit Zahlen aus der Praxis aufwarten — der Raum verbietet es mir leider.

Wie mancher glaubt, durch die klingende Reklame häufiger Schüleraufführungen sich das anhaltende Interesse des Kindes und die Achtung des Elternhauses gewinnen zu können, um so seiner Anstalt eine günstige Frequenz zu sichern — genau das Gegenteil ist der Fall:

Die Ruhe des lernenden Kindes über alles!

Einmal im Jahre, am Schlusse desselben, aber nicht öfter haben wir wohl die Pflicht, den Eltern und sonstigen Freunden des Jugendgesanges die Freude zu machen, sich von den Fortschritten unserer Kinder zu überzeugen, einmal dürfte es auch für den Lehrer von Interesse sein, die junge Schar auf ihre Zuverlässigkeit und Genauigkeit die Feuerprobe bestehen zu sehen. Soll das in Form eines Konzertes geschehen, gut, dann aber nicht als Resultat eines vielmonatlichen Drills! Das Programm setze sich aus Bausteinen zusammen, die während des Unterrichtsjahres abfallen, aus Liedern, denen das Kind geistig und stimmlich gewachsen ist. Schaffe also in falsch verstandenem Ehrgeiz nicht ein Streckbrett für Kinderstimmen und merke: Die Singschule ist keine Berufswehr, die man jederzeit alarmieren kann, wenn es in irgend einem Festkopf brennt!

Wer in der Pflege der Kunst nicht einen Selbstzweck zu erkennen vermag, der lasse seine Finger davon!

Wo kannst du bei uns in Bayern Singschulen finden? München marschiert mit einer achtzigjährigen Geschichte und 1600 Schülern an der Spitze.

Man wirft uns Musikern so gerne Eifersucht vor — also alphabetisches Verfahren: Würzburg, Regensburg, Passau, Nürnberg, Landshut, Kempten und Augsburg.

Noch eins: Um nicht dem Vorwurf der Reklame zu verfallen: Auswärtige Besucher werden bei uns behördlicherseits unterm Jahre nur in ganz seltenen Fällen zugelassen. Der ungestörte Unterricht rechtfertigt bei den häufigen Anfragen diese Maßnahme.

Gott zum Gruß! Glück auf! — falls dich das Beispiel reizt!



Die beiden Komponisten

Erzählung von W. Herchenbach

I.

Pfih — pfiiiih! Da endlich langte der Zug im Bahnhofe zu Mainz an. Ein junger Mensch mit blauen Augen, kirschroten Wangen und dem Anfluge von einem schwarzen Schnurrbärtchen stand am Fenster eines Kupees und schaute sehnsüchtig hinaus. Es dauerte ihm viel zu lange, bis der Schaffner öffnete, und ihm der Anblick der goldenen Stadt, wie er sie immer hatte nennen hören, vergönnt war. Jetzt stand er hochaufatmend auf dem Perron und schaute mit einem Gefühle von Verlassenheit in das bunte Gewühl der aus- und einwogenden Menge. Es war das erstemal, daß er vom Schoße der Mutter fort und in die Welt ging. Noch vor wenigen Augenblicken hatte er sich mit geschlossenen Augen ausgemalt, wie schön es sein würde, wenn er über sein Tun und Lassen selbständig verfügen könne und nicht bei jedem Schritte einen Tadel zu befürchten habe. Die Sehnsucht nach Freiheit war es ja eigentlich gewesen, die ihn in die Welt hinausgetrieben, denn am heimatlichen Herde hat er, wenn auch in beschränktem Maße, alles gefunden, was er bedurfte. Jetzt aber, wo er keinen befreundeten Menschen und unter den hin- und herflutenden Reisenden kein bekanntes Gesicht sah, wurde seine Vorliebe für die Fremde schon sehr herabgestimmt. Langsam und nachdenklich verließ er den Bahnhof und begab sich in die Stadt: aber kaum hatte er ein paar Straßen durchwandert und sich die Häuser und die Menschen angesehen, als ihm einfiel, daß er sein Gepäck zurückgelassen hatte.

„Mein Gott," flüsterte er, „wenn das nur keiner mitgenommen hat! Es waren so viele Menschen da, und gewiß befanden sich auch einzelne schlechte Leute darunter."

Rasch eilte er zum Bahnhofe zurück, aber hier war es jetzt so stille, wie in einer leeren Kirche. Auf den Schienen stand eine lange Wagenreihe; wie ihm schien, war es derselbe Zug, mit dem er nach Mainz gekommen. Darin mußte sich also auch sein Gepäck noch finden, wenn es nicht gestohlen war. Scheu trat er auf das Gangbrett und schaute in jedes Kupee, aber er fand weder seinen Koffer noch seinen Violinkasten. Wären sie dagewesen, so hätte er sie auf den ersten Blick erkannt, das unterlag keiner Frage.

Gar wehmütig gestimmt, trippelte er hin und her, und es fehlte nur wenig, so schossen ihm die Tränen in die Augen. An der langen Reihe von Türen vorübergehend, rüttelte er bald hier, bald dort an einem Handgriffe; aber sie waren alle verschlossen, selbst diejenige, durch welche er in den Bahnhof gekommen war. Nachdem seine Befürchtungen schon aufs höchste gestiegen waren, erschien endlich ein Beamter; aber der Empfang war kein besonders freundlicher. Statt zu sagen: „Guten Morgen, mein lieber Herr Ködderich! Was machen Sie denn so allein auf dem Bahnhofe?" sprach er mit sehr unangenehm schnarrender Stimme: „Aber Sie da, wissen Sie denn nicht, daß man für unbefugtes Betreten des Bahnhofes 5 Gulden zu zahlen hat, he?"

„Ach, lieber Herr," antwortete Ködderich, indem er demütig sein spitzes Hütchen mit der grünen Feder abnahm, „ich habe mein Gepäck verloren!"

„Dann suchen Sie's wieder."

„Ich suche überall, aber ich finde es nicht."

„Sind Sie denn mit der Bahn gekommen?"

„Freilich, mit dem Zuge von Köln, und da war mein Gepäck darauf."

„Nun, dann haben Sie's nicht verloren, dann haben Sie's nur nicht abgenommen. Kommen Sie mit!"

Zur größten Freude Ködderichs sah er gleich beim Eintritte in die Packkammer seinen Koffer und seine Violine, aber es traf ihn gegen alles Erwarten eine neue Unannehmlichkeit.

„Gepäckschein!" sagte der Beamte.

Ködderich sah ihn etwas verblüfft an. Er hatte allerdings so einen Papierschnitzel erhalten, aber weil er nicht wußte, wozu er diente, denselben in kleine Stückchen zerrissen und zum Fenster hinausgeworfen.

Der Beamte wollte nun die Gepäckstücke nicht ausliefern; er meinte, daß er nicht wissen könne, ob er auch den wirklichen Eigentümer vor sich habe. Glücklicherweise konnte Ködderich den ganzen Inhalt angeben, und da er außerdem auch die Schlüssel besaß, so stand der Empfangnahme nichts mehr im Wege. Nachdem er für schweres Geld einen herumlungernden Schiebkärrner gefunden hatte, ließ er sich nach der Emmeransgasse bringen, wo sein künftiger Prinzipal einen Gewürzladen hielt.

Herr Plinz war bei seiner Ankunft gerade nicht in der besten Laune, denn der jüngste Lehrling hatte eben eine Trommel voll bester Kaffeebohnen total verbrannt. Ohne Rücksicht auf die Anwesenheit

der Kunden zu nehmen, welche in doppelter Reihe vor der Theke standen, rief er die ganze Skala seiner Schimpfreden durch, und der arme Junge mußte dabeistehen und sie mit gesenktem Kopfe anhören.

Ködderich ließ das Gepäck in eine Ecke schieben und setzte sich mit einigem Herzklopfen auf den Koffer. „Was wollen Sie dahinten denn?“ rief Plinz nach einiger Zeit. „Sie sitzen schon seit einer Viertelstunde da und haben noch nichts gefordert. Wenn Sie bloß gekommen sind, um sich zu rasten, so finde ich das impertinent.“

Der junge Mann sprang, wie von einer Nadel gestochen, in die Höhe und näherte sich Herrn Plinz mit einer linkischen Verbeugung, indem er verlegen und stotternd sprach: „Ich bin der neue Buchhalter Emil Ködderich.“

Plinz starrte ihn einige Minuten an, dann sagte er mit einem wegwerfenden Tone: „Ich Esel, ich hätte mir's ja denken können, daß hinter dem Namen Ködderich nichts Rechtes steckt. Kommen Sie ins Kontor. Ich muß doch einmal sehen, ob Sie denn auch wirklich imstande sind, die Bücher zu führen.“

Was Herr Plinz das Kontor nannte, war ein kleiner, viereckiger Raum mit einem großen Pulte, einem eisernen Geldschranke und zwei Schraubstühlen. Wenn man sich recht schmal machte, war noch Platz genug vorhanden, um das Pult herumzugehen. Glücklicherweise gehörten Plinz und Ködderich zu den Leuten, welche mehr in die Höhe als in die Breite gediehen sind. Ein Dicker hätte sich auch sicher zwischen Wand und Pult so eingekeilt, daß man ihn nur mit Stricken wieder hätte herausziehen können.

„Nun, mein werter Jüngling,“ sagte Plinz mit seiner unangenehm schnarrenden Stimme, „buchen Sie einmal gehörig und ordnungsmäßig, was hier in der Kladde steht.“

An der Art und Weise, wie er das sagte, konnte man deutlich hören, daß ihm ein Gefallen damit geschehen wäre, wenn Ködderich sich nicht zurecht gefunden hätte; aber Emil befand sich jetzt doch in seinem Elemente und Herr Plinz konnte mit dem besten Willen nichts einwenden.

„Na, wo wohnen Sie denn?“ fragte er.

„Ich habe noch keine Wohnung, Herr Plinz; meine Mutter meinte, Sie würden mir gewiß behilflich sein, eine zu finden.“

„Da ist Ihre Mutter auf dem Holzwege; ich kann mich um solche Dinge nicht bekümmern. Heute gebe ich Ihnen den ganzen Tag frei, da können Sie selbst suchen. Aber was ist das? Ich sehe, Sie haben einen Schrumpelkasten bei sich. Na, wenn Sie auch noch gar Violine kratzen, dann sei Gott dem Geschäfte gnädig!“

Mit dieser äußerst zärtlichen Bemerkung wurde Emil entlassen. Auf der Straße richtete er seine Augen nach den Fenstern, wo Vermietzettel aushingen. Er hatte sich vorgenommen, ein recht hübsches Zimmer zu nehmen, denn zu Hause hatte es ihn immer geärgert, daß er mit einem Hinterstübchen vorlieb nehmen mußte. Jetzt stand er vor einem Hause, welches durch seine Bauart angenehm auffiel und an dessen Fenstern lange, prächtige Gardinen hingen. Richtig bemerkte er auch einen Zettel mit den Worten: „Schön möblierte Zimmer zu vermieten.“ Er klingelte, die Dame vom Hause selbst öffnete und führte ihn in einen hübschen Salon mit einem anstoßenden Kabinette.

„Das ist schön,“ sagte er, „das muß ich haben.“ Als aber die Dame den Preis nannte, meinte er, daß er sich die Sache einmal überlegen wolle. Vor der Türe öffnete er sein Notizbüchelchen und schaute hinein. Die sorgliche Mama hatte ihm da auf den Kreuzer ausgerechnet, wieviel er von seinen 200 Gulden Salair für Wohnung, für Essen, für Wäsche und für Kleidung verwenden dürfte, um auszukommen. Leider fiel auf die Wohnung nicht ein Zehntel von dem, was der Salon kosten sollte.

Etwas kleinmütig ging er weiter und stimmte seine Forderungen bedeutend herab; aber er brauchte fast den ganzen Tag, bis er ein sehr bescheidenes Häuschen fand, wo unter dem Dache ein Zimmerchen für den von der Mutter festgesetzten Preis zu haben war. Es war freilich kaum groß genug, um nach allen vier Seiten die Arme gehörig auszustrecken, aber er mußte es doch nehmen.

II.

Sehr zufrieden, daß er endlich in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ließ er sein Gepäck, d. h. seinen Koffer und seine Violine, holen. Es blieb ziemlich lange aus, und er empfand in dem kleinen Stübchen eine recht gründliche Langeweile, welche er endlich damit verdrängte, daß er sich vorzustellen suchte, wie sein Hinterstübchen zu Hause doch um vieles angenehmer und wohnlicher gewesen sei. Mit diesen Reflexionen ging die Zeit hin, bis der Koffer kam.

Nun ging es an ein Auspacken der Kleidungsstücke und der Leinwand. Ganz unten auf dem Boden des Koffers fand er noch ein Briefchen von der lieben Frau Mama. Hastig griff er darnach, denn es kam ihm wie ein freundlicher Gruß aus weiter Ferne vor; aber was es enthielt, das hatte er im allgemeinen schon in seinem Taschenbuche stehen. „Lieber Emil,“ hieß es, „erinnere dich jeden Abend, daß du zum Nachtessen nicht mehr als acht Kreuzer verwenden darfst. Wie du das rund bekommst, ist deine Sache. Ich bin nicht imstande, dir etwas zuzusetzen; es geht mit dem besten Willen nicht.“

Acht Kreuzer! Er fing an nachzudenken, was man dafür haben könne. In oberster Linie setzte r für drei Kreuzer Wurst; denn für Wurst hatte er immer geschwärmt, und er meinte, es lasse sich uch kaum etwas Billigeres und Schmackhafteres anschaffen. Die übrigen fünf Kreuzer verteilte er auf Brot, Butter und Kaffee. Es fehlte nun nichts mehr, als diese Dinge anzuschaffen, und da sein Magen ereits bedeutend knurrte, so machte er sich gleich auf den Weg. Einen Kaffeetopf und eine Spirituslampe atte ihm die Mutter vorsorglich mit eingepackt; es bedurfte also nur noch der eßbaren Gegenstände.

Im Eingange der Gasse, wo er Wohnung genommen, lag ein Haus, wo auf der einen Seite ein Bäcker, auf der andern ein Fleischer ihre Waren feilboten. Natürlich trat er zuerst bei dem Fleischer ein und ließ sein Auge an den mancherlei Würsten vorüberschweifen. Auf einem Kranze von Knoblauchwürsten blieb es haften. „Wieviel kostet so eine Wurst?“ fragte er etwas schüchtern.

„Vier Kreuzer!“ gab der Metzger, welcher mit aufgerollten Hemdärmeln hinter dem Hauklotze stand, zur Antwort.

„Vier Kreuzer!“ wiederholte er, „das ist schade.“

„Warum ist's denn schade, junger Herr? die Wurst ist gut; ich kann Sie Ihnen empfehlen.“

„Ja, ich glaub' es schon, aber ich kann nicht mehr als dreie anlegen. Schneiden Sie mir von irgend einer andern für drei Kreuzer ab.“

Der Metzger tat es mit einer gewissen Geringschätzung; er hielt es nicht für nötig, viel aus einem Kunden zu machen, dem es auf einen Kreuzer ankam. Emil ging nun in den Laden gegenüber und handelte auch ein Stück Brot ein: dann trat er in einen Butterladen und kaufte ein kleines niedliches Töpfchen mit Butter, welches eine Woche vorhalten mußte.

Mit diesen Schätzen beladen kehrte er in sein Stübchen zurück. Der Einkauf war ihm sauer geworden, denn er schämte sich doch ein wenig, so äußerst sparsam mit den Kreuzern umgehen zu müssen; dafür sollte es ihm aber jetzt desto besser schmecken. Im Vorgefühle davon lief ihm schon das Wasser im Munde zusammen. In einer zinnernen Büchse hatte er etwas gemahlenen Kaffee, wovon er die richtige Quantität abmaß, die Spirituslampe anzündete und nun den kostbaren Trank zu brauen begann. Bald fing derselbe an zu brodeln und zu kochen. Nach seiner Ansicht und seinem Gefühle lag in diesen einfachen Tönen mehr Poesie als in Schiller und Goethe zusammengenommen: er hätte sie in diesem Augenblicke für das schönste Drama nicht missen mögen.

Nun begann das Souper, das erste, welches er selbst bereitet hatte und nun allein verzehren sollte. Mit einer wahren andächtigen Rührung schnitt er Wurst und Brot in Scheiben und betrachtete sie wie reiche Schätze, an denen er sich gütlich tun wollte. Mit der Butter ging er äußerst sparsam um, denn jetzt, wo es aus seinem eigenen Beutel ging, sah er die Wichtigkeit des Satzes ein: „Junge, schmiere die Butter nicht so dick, sonst stößt dich der Ochs.“

Wie ihm das einfache Abendessen so vortrefflich schmeckte! Er meinte, besser habe er es niemals gehabt. Nur wollte es ihm nicht gefallen, daß er es so allein verzehren mußte.

Das Gefühl der Einsamkeit vermehrte sich noch, als er jetzt mit dem Stuhle näher an den Ofen rückte und in den roten Widerschein blickte; er mußte unwillkürlich der guten Mutter gedenken, die ihm daheim alles so angenehm und bequem gemacht hatte. Jetzt aber war er ganz allein auf sich angewiesen, und wenn der Ofen brennen sollte, so mußte er selbst acht darauf geben. Nach und nach kam eine rechte Wehmut über ihn, und es fehlte nicht viel, so wären ihm die Tränen aus den Augen gekommen. Um sich etwas zu zerstreuen, nahm er seine Violine und strich über die Saiten.

„Ach, wie bin ich so verlassen!“ klang es durch das Zimmer, und dann: „Steh ich in finstrer Mitternacht!“ Merkwürdig! Ohne daß er es wußte und wollte, folgte eine Melodie der andern, aber es waren immer nur traurige. Da plötzlich tönte ein Horn in seine Melodien herein und spielte „Zu Straßburg auf der Schanz“ von Anfang bis zu Ende mit.

Emil lauschte überrascht, denn die Töne schienen aus der Wand zu kommen. Die Geige beiseite legend trat er derselben näher und fand eine Türe, die er vorher nicht bemerkt hatte. Neugierig öffnete er dieselbe und schaute in ein vom Monde erhelltes Kämmerchen, in dessen Mitte ein Mann in einem Soldatenmantel stand, welcher eben das Horn vom Munde setzte. Etwas überrascht und ein wenig ängstlich, fragte er: „Wie kommen Sie hierher?“

Der Mann kam ihm bis auf die Schwelle seines Zimmers entgegen und gab höflich zur Antwort: „Sie erlauben, daß ich mich selbst vorstelle. Ich bin der Hoboist Gustav Reymann und bewohne dieses Zimmer, welches ich nicht anders betreten kann als durch das Ihrige. Als ich Ihre Lieder hörte, wurde es mir ganz enge um die Brust, und ich mußte mitblasen, denn ich bin hier so einsam und so weit von meiner Mutter, daß es mir ganz heimatweh ums Herz wurde.“

Im ersten Augenblicke war es unserm Emil recht unangenehm, daß sein Zimmer einem Fremden zum Durchgange diente, aber die gleichen Gefühle versöhnten ihn wieder und er dachte, es sei ihm doch tröstlich, daß er einen Leidensgefährten habe.

„Mein Name ist Emil Ködderich," gab er zur Antwort, „und ich bin Buchhalter bei Herrn Plinz in der Emmeransgasse."

Damit war die Bekanntschaft eingeleitet, und der Hoboist beutete sie gleich aus, indem er sprach: „Ach, mein lieber Herr, wollten Sie wohl erlauben, daß ich von Ihrer Lampe ein wenig mitbrauche? Ich kann selbst keine brennen, weil die Löhnung nicht ausreicht, und doch muß ich Noten schreiben, um ein paar Kreuzer zu verdienen."

„Na, es können ja auch zwei von der Lampe sehen," dachte Ködderich und rückte das Tischchen nahe an den Ofen. Reymann nahm bescheidenerweise nur ein kleines Eckchen ein und überließ die größere Hälfte seinem Wohltäter, der sich daranmachte, seiner Mutter seine Reiseerlebnisse zu berichten und ihr zu schreiben, daß er schon gleich einen angenehmen Zimmernachbar gefunden habe.

III.

Am folgenden Morgen verfügte sich Emil zeitig zu Herrn Plinz, um ihm anzuzeigen, daß er eine Wohnung gefunden habe und nun seine Arbeit beginnen wolle.

„An Ihrer Wohnung liegt mir nichts," entgegnete Plinz rauh, „und daß Sie die Arbeit beginnen wollen, das versteht sich ja von selbst. Ich denke, Sie wissen, wo das Kontor ist."

Unserm jungen Buchhalter, der bisher immer mit weichen Handschuhen angefaßt worden war, lief eine kalte Gänsehaut über den Rücken, aber er mußte doch durchbeißen und begann mit rechtem Eifer zu arbeiten. Plinz traute dem jungen Manne offenbar die Fähigkeit nicht zu, seinen Posten auszufüllen, darum war er gegen ihn noch unwirscher und barscher, wie gegen seine Ladengehilfen: allerdings konnte er sich noch an demselben Tage überzeugen, daß er sich getäuscht hatte, aber er war einer von den Hartköpfen, welche eine Täuschung am allerungernsten eingestehen, und so wurde er dem jungen Ködderich zu einem noch größeren Tyrannen, wie den anderen Bediensteten. Emil fühlte diese Behandlung um so tiefer, weil er von seiner Mutter stets gehätschelt und verzärtelt worden war; aber er nahm sich vor, seinen Posten ganz auszufüllen und so lange als möglich in seiner Stellung auszuhalten.

Am Mittage, als er das Kontor verließ, peinigte ihn der Hunger, aber er hatte noch kein Kosthaus. In seinem Notizbuche standen für das Mittagessen zwölf Kreuzer angeschrieben; darüber durfte er nicht hinausgehen, wenn er mit seinem Gelde auskommen und den Ratschlägen der Mutter nachkommen wollte. Wo aber nun ein so billiges Haus finden?

In der Sailergasse kam er an dem Hause eines Schweinemetzgers vorüber. Zufällig fiel sein Blick in den Hausgang und auf die großen Blutflecken an den Wänden und auf den Flurplatten. Ein leiser Schauder ging ihm durch die Glieder, denn Blut hatte er niemals gut sehen können. Er wäre deshalb wohl rasch vorübergegangen, aber am Fenster hing ein Zettel, auf dem geschrieben stand: Hier speist man für zwölf Kreuzer gut zu Mittag.

Das war ja, was er suchte und ihm bei seinem hungrigen Magen gut zustatten kam. Er trat in eine große Stube. Eine ausgewählte Gesellschaft war es eben nicht, denn soviel sich am Äußern dieser Leute abnehmen ließ, waren es meistens Handwerker und schlecht besoldete Schreiber; aber für zwölf Kreuzer konnte man eine bessere Gesellschaft auch wahrlich nicht erwarten. Er nahm Platz und löffelte mit einer wahren Todesverachtung die Suppe aus und verzehrte die ganze Mahlzeit.

Mit der festen Absicht, ein anderes Kosthaus zu suchen, ging er weg und benutzte die ihm noch übrigbleibende Zeit zum Aufsuchen eines andern Zwölfkreuzer-Hauses, aber er fand keines; und als er sich an einen Mainzer wandte, der die ganze Stadt kannte, sagte dieser: „Junger Herr, da können Sie lange suchen. Es gibt nur ein solches Haus in Mainz, und das ist dasjenige, in welchem Sie heute zu Mittag gespeist haben. In jedem andern müssen Sie mehr bezahlen und dazu noch Wein oder Bier trinken."

Im Geschäfte fand er wenig Freude, denn was er auch tun mochte, sein Prinzipal hatte immer etwas zu bekritteln, und wenn er ein leises Wort des Widerspruchs wagte, so wurde jener rot wie ein Puterhahn und drohte, ihm den Stuhl vor die Türe zu setzen. Um so mehr aber fühlte er sich angeheimelt, wenn er abends in seinem Stübchen war und seinen Kaffee bereitete.

IV.

Der Hoboist, welcher zu arm war, einen Ofen zu heizen und ein Licht zu brennen, schloß sich eng an Ködderich an und hatte dadurch die Vergünstigung, von Emils etwas besserer Lage zu profitieren. Er zerbrach sich alle Tage den Kopf, wie es zu machen sei, daß er etwas Geld einnehme. Beim Notenschreiben kam wenig heraus, und dazu war es noch eine sehr langweilige und geisttötende Arbeit. Er verfiel auf hundert Dinge, wovon das eine noch phantastischer war, als das andere. Endlich blieb er auf einer Idee haften. „Du," sagte er eines Abends, als sie wieder ihre Instrumente ergriffen hatten, „mir ist ein famoser Gedanke durch den Kopf gegangen. Schau, da sind soviele Komponisten, welche durch ihre Werke reich und unsterblich werden. Sollen wir's nicht einmal versuchen? Wir sind ja beide musikalisch."

Komponieren! das klang dem Ködderich wie eine Stimme aus einer fernen Welt, aber der Gedanke hatte doch etwas Verführerisches für ihn. Wenn es gelang, dann würden die Leute in seiner Heimat ihn wie ein Wundertier anstarren; und warum sollte er nicht ebensogut berühmt werden können, wie Mozart und Beethoven?"

„Ja," sagte er, „ich bin ganz damit einverstanden, aber was werden wir als unser erstes Opus in die Hand nehmen? Eine Oper?"

Das Wort Oper preßte dem Hoboisten einen Freudenruf aus, aber er überschaute doch bald die Schwierigkeiten und meinte, fürs Erste könnten sie sich ja auf eine Symphonie beschränken. Das aber fand Ködderich untunlich: er schlug einen Walzer, eine Galoppade oder so etwas Ähnliches, aber ganz in Straußscher Manier vor. Der Hoboist aber meinte, darin liege doch eigentlich allzuwenig wirkliche Musik; wenn sie sich einen Namen machen wollten, so sei es besser, ein Lied zu komponieren.

Damit erklärte sich schließlich auch Ködderich einverstanden. Nun kam es zunächst darauf an, einen passenden Text oder vielmehr überhaupt einen Text zu finden. Leider sah es mit der Bibliothek nicht besonders aus. Der Hoboist besaß nur ein Gebetbuch und der junge Kaufmann nur einen Kalender und eine Jugendschrift. Sowohl in dem Gebetbuche als auch in dem Kalender standen Texte, aber die einen waren schon komponiert und die anderen nicht komponierbar. An dieses Hindernis hatten sie im Anfange nicht gedacht; jetzt aber kratzten sie sich vergebens an den Köpfen und bedauerten, daß sie nicht selbst Goethe oder Schiller waren, um sich mit leichter Mühe aus der Verlegenheit herauszuwinden. Ködderich faßte sogar den kühnen Entschluß, trotz seines mangelnden Talentes den Versuch zu machen.

„Papier und Feder her!" sagte er ganz energisch und begann zu schreiben: „Goldener — wie was goldener — Silberner Mond —"

Weiter wollte die Feder nicht rutschen. Im Glauben, daß die Gegenwart des Hoboisten sein Genie verwirre, bat er diesen, ins Schlafzimmer zu gehen, bis er wenigstens eine Strophe fertig habe; die andern würden sich dann schon leicht finden.

Reymann ging nicht gerne, denn im Schlafzimmer herrschte eine barbarische Kälte, aber er durfte doch gegen seinen Mitkomponisten, der noch gar den Text lieferte, nicht unartig sein. Also hing er seinen Mantel über die Schultern und ging. Indessen schrieb Ködderich: „Silberner Mond — O silberner Mond! du, o silberner Mond!"

„Der verfluchte silberne Mond!" knurrte er unwillig; „was muß dann jetzt folgen? Haha! Also: ‚Du, o silberner Mond, du scheinst.' Ja richtig: ‚Du, o silberner Mond, du scheinst.' Was reimt sich auf scheinst? — Weinst, greinst, einst, meinst.

O silberner Mond, du scheinst
Auf mein Grab dereinst —."

Ködderich kaute an seinem Halter und strengte das Gehirn bis zum Springen an, aber es half nicht; es wollte ihm auch gar und gar nichts mehr einfallen. „Verfluchte Poesie," sagte er und stieß im Groll die Feder auf den Tisch, daß sie die beiden Beine weit auseinanderspreizte.

„Bist du fertig?" fragte Reymann, indem er den Kopf durch die Türe steckte. „Es ist hier ganz entsetzlich kalt."

Ködderich gab ihm keine Antwort; er war verdrießlich über sich selbst. Der Hoboist aber nahm sich die Freiheit, den so schwer zur Welt gekommenen Text durchzulesen.

„Donner," sagte er, „an dir ist ein Poet verloren gegangen. Es ist nur jammerschade, daß du das Gedicht nicht fertig gebracht hast."

Dem guten Ködderich ging ein Gedanke durch den Kopf: In seiner Jugendschrift stand vorn ein Gedicht:

Kinderaugen sind wie Sterne,
Aufgetaucht aus Himmelsblau etc.

„Potz Finken," sagte Reymann, „das könnte gehen. Nun wollen wir aber auch keinen Augenblick zögern." Sogleich stieß er mit seinem Horne ein paar Töne hervor und Emil warf sie mit einer andern Feder auf ein Notenblatt. Bis „Kinderau"- waren sie gekommen, nun aber entstand über „gen" ein kleiner Disput, den Ködderich dadurch löste, daß er einen ganz originellen Strich auf der Geige machte, den Gustav sofort für einen sehr passenden und gediegenen erklärte. Der weitere Fortgang bot schon mehr Schwierigkeiten, und es fehlte nicht viel, so wären sich die beiden Künstler in die Haare geraten.

„Du," sagte Reymann, „es wäre doch dumm, wenn wir uns entzweiten, ehe das Lied fertig ist. Laß uns zusammenhalten. Heute können wir's ja mit den Kinderaugen bewenden lassen und morgen fortfahren."

„Das ist ein Vorschlag, der sich hören läßt," antwortete Emil; „es ist ohnehin nicht gut, wenn man so eine Sache überstürzt. Nun wollen wir's aber doch noch ein paarmal spielen und singen, damit wir sehen, wie es klappt."

Also wurde geblasen und gestrichen: „Kinderaugen", dann gesungen: „Kinderaugen!"



„Du,“ meinte Reymann, „das klingt wahrhaftig ganz famos, wiederholen wir noch einmal.“

Und sie wiederholten das Wort so lange, bis sie überzeugt waren, das Lied müsse ganz exzellent werden. Die Mitbewohner des Hauses aber hatten ein Gefühl, als wenn die beiden da oben toll geworden seien. Wäre es nicht so kalt gewesen, so hätten sie sich sicher auf die Treppe gestellt und ihnen zugerufen, sie sollten doch mit dem Skandal aufhören.

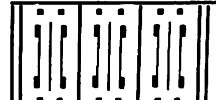
Unsere Komponisten aber gingen mit dem frohen Bewußtsein, den ersten Schritt auf der Leiter des Ruhmes getan zu haben, zu Bette; aber sie schlossen noch lange nicht ihre Augen, sondern nahmen sich einander das Versprechen ab, daß keiner von beiden das angefangene Opus allein weiter bearbeiten dürfe; doch sollte es erlaubt sein, im Bette den Text noch weiter zu hummen und zu summen, weil es gar nicht unwahrscheinlich sei, daß dabei ein ganz guter Gedanke zum Vorschein kommen könne. Sie hummten und summten so lange, bis ihnen die Augen geradeso zufielen, wie es bei Kinderaugen der Fall zu sein pflegt.

Die jetzt folgenden vierzehn Abende wurden regelmäßig zur Vervollständigung und Vollendung der Komposition gebraucht. Die letzte Note war gesetzt, das Ganze einige hundertmal durchgesungen und durchgespielt. Reymann war der Meinung, daß jetzt der Zeitpunkt gekommen, wo man mit einem Verleger sprechen müsse. Das leuchtete auch Ködderich ein und es wurde beschlossen, am folgenden Tage, der gerade ein Sonntag war, das Geschäft zu versuchen.

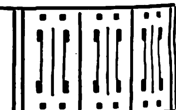
Wie es braven Christen geziemt, gingen sie früh morgens in den Dom und hörten mit Andacht die Messe; aber sie verließen nach Beendigung derselben noch nicht gleich die Kirche, sondern begaben sich an ein Seitenaltärchen.

Ködderich war seiner Sache nicht ganz gewiß; das gemeinsame Werk gefiel ihm allerdings, aber es kam ihm immer vor, als wenn er die eine oder die andere Stelle schon einmal gehört habe. In Summa, es schien ihm, als wenn sich die großen Hoffnungen, die sie an Op. I knüpften, nicht so ganz erfüllen würden.

Mit einer gewissen, von Reymann sehr belächelten Unruhe nahm er das Frühstück, bürstete seinen Rock und machte sich zum Gehen bereit. Reymann trug das sauber geschriebene Blatt und schritt mit stolzem Siegesbewußtsein voraus. (Schluß folgt)



Musikalische Rundschau



Gluckfeier in der Walhalla bei Regensburg. Außer der im schlichten Heimatdorfe des Tondichters Christian Willibald von Gluck zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz begangenen Festfeier (vergl. *Musica Sacra* 1914, Juli-Heft S. 134 ff.) veranstaltete auch der Regensburger Domchor einen bescheidenen aber stimmungsvollen Weiheakt am Nachmittag vor dem 200. Geburtstag des Meisters (2. Juli) in der Walhalla, wo schon König Ludwig I. von Bayern dessen Marmorbüste hatte aufstellen lassen. Es wurde dabei der in seinen breiten Tönen an diesem Orte sehr wirkungsvolle „Festchor“ für gemischten Chor von Gluck sowie der „Waffentanz der Priester“ für Männerchor von Kreuzer zum Vortrag gebracht. Prof. Dr. W. Scherer feierte dann in einer markigen Weiherede den Meister als Vertreter des Humanismus in der Tonkunst, als ersten und bisher einzigen oberpfälzischen Landsmann in der Walhalla und als den bis zum Tode getreuen Sohn der katholischen Kirche, der namentlich durch kindliche Marienverehrung sich auszeichnete. Zum Schlusse wurde der Wunsch ausgesprochen, es mögen sich, wie dem Reformator der weltlichen Musik, so auch demjenigen der klassischen kirchlichen Musik, Dr. Karl Proske, in absehbarer Zeit die Tore Walhallas eröffnen, ein Wunsch, der wohl nur ein schöner Traum bleiben wird, selbst wenn das noch dringendere Verlangen der deutschen Katholiken, die Aufnahme des großen Feldherrn Tilly in den Tempel vaterländischer Ehre, in Erfüllung gehen sollte.

Die 21. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins findet, wie das Cäcilienvereinsorgan in der Juli-Nummer soeben meldet, vom 13.—15. Oktober in Trier statt. Das ausführliche Programm ist bis heute leider noch nicht ausgegeben und wird im Cäcilienvereinsorgan in der August-Nummer, in der *Musica Sacra* im zehnten Heft publiziert werden.

In **Rorschach** fand am 28. Juni eine Produktion des Bezirks-Cäcilienvereins Rorschach (Kirchenchöre von Berg, Eggersriet, Goldach, Grub, Mörschwil, Rorschach, Steinach) mit auserlesenem Programm (Direktion: Musikdirektor J. Schefold, Orgel: Seminarmusikdirektor H. Frei) statt.

In **Tübingen** hielt vom 21.—22. Juli mit Genehmigung und Empfehlung des H. H. Bischofs und Bischöflichen Ordinariats der Diözesan-Cäcilienverein unter Mitwirkung eines zahlreichen Lehrerkollegiums eine Tagung der Diözesangeistlichkeit ab zwecks Förderung des Gregorianischen Chorals.

„Besprechungen“ folgen im nächsten Hefte.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

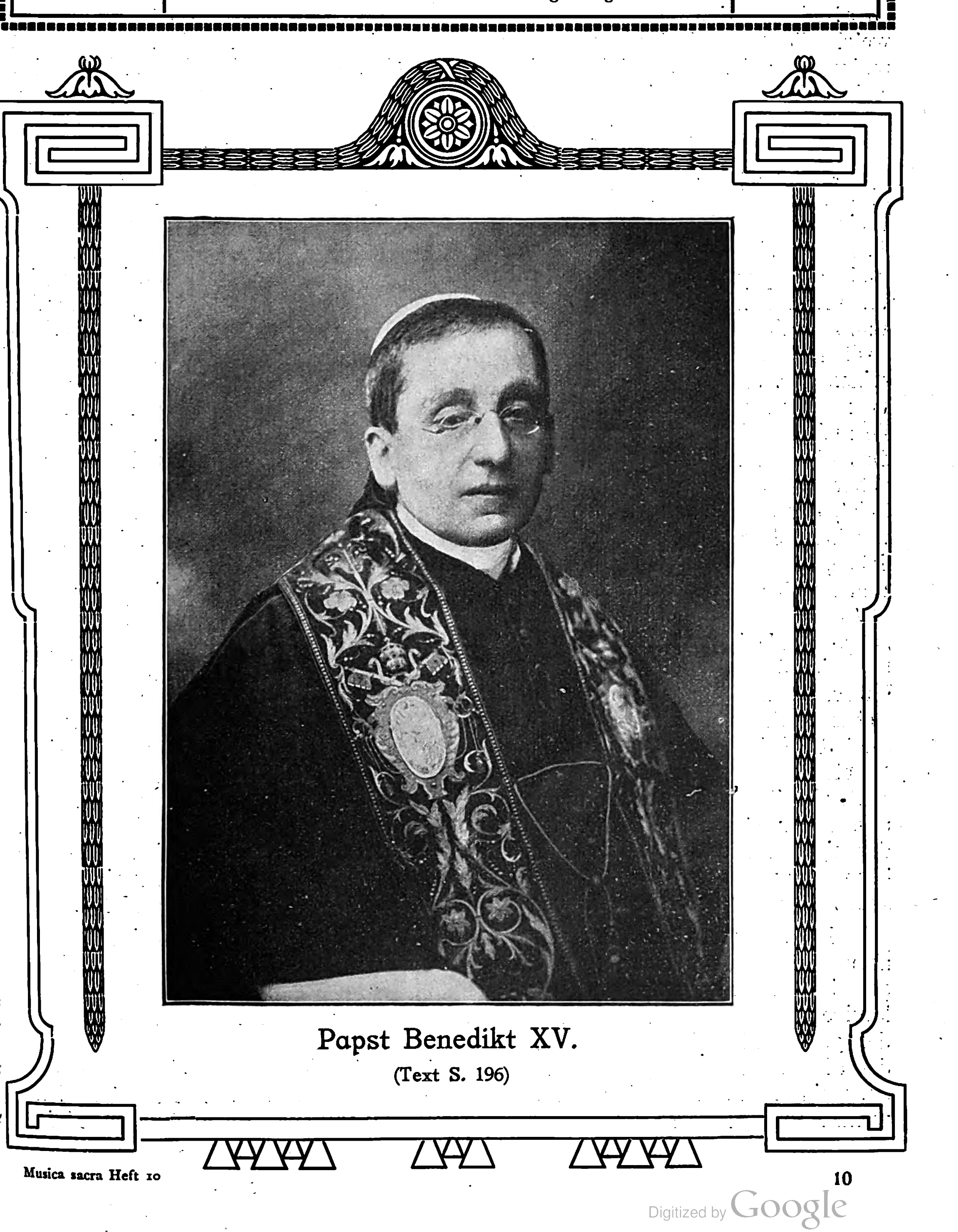
MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. 1914

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

10. Heft Oktober



Papst Benedikt XV.

(Text S. 196)

Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

(Fortsetzung)

I. Die Interpretation

An und für sich bedeutet dieses Wort die Gesamtheit der notwendigen und passenden Regeln, um eine Komposition getreu wiederzugeben; strenger genommen aber bezieht es sich auf die Erforschung des innersten Gedankens, der eigentlichen Idee, welche die Phantasie des Komponisten erhellte und bewog den Text in Töne zu kleiden, und gerade auf diese und nicht auf eine andere Weise. Auch die kirchlichen Komponisten sollten die Wahrheit des Horazischen Spruches mächtig zum Ausdruck bringen:

„*Est deus in nobis, agitante calescimus illo*
Impetus hic sacrae semina mentis habet." (Fasti, VI. Buch, 5).

Jener „*deus*", mit höherem Rechte Gott für das christliche, dem Dienste seiner Liturgie geweihte Genie als für den heidnischen Künstler, mußte auf verschiedene Weise diese Meister bewegen je nach dem verschiedenen Charakter der gottesdienstlichen Verrichtung, der Feierlichkeit, des liturgischen Momentes, des Textes und auch des psychologischen Augenblickes, in welchem ihr schöpferischer Geist am meisten in der Verfassung war, seine Schwingen zum Fluge auszubreiten. Man braucht also nur zu erforschen, unter welchem Gesichtspunkte sich eine Komposition vorstellt: unter allen *Gloria in excelsis* der 93 Messen von Palestrina sieht keines dem anderen gleich, ein jedes ist anders. Viele Kompositionen haben als Thema ein Motett, oder einen gregorianischen Hymnus, und in diesem Falle geben sie meistens den freudigen, traurigen, festlichen oder flehenden usw. Charakter der thematischen Melodie wieder. Zuweilen wählen die Komponisten für ihr polyphones Gewebe ein von ihnen selbst erfundenes Thema; man braucht nur den Geist, der das Thema durchweht, zu erforschen und kann daraus den Schluß ziehen, welchen Charakter der Komponist seinem Stücke aufprägen wollte. Die mit plötzlichen, kühn aufwärtssteigenden Intervallen zusammengesetzten Themen eignen sich zum Ausdruck der Freude, der höchsten Bewunderung und Begeisterung (*Missa Papae Marcelli* und Motett „*Intonuit de coelo*" von Palestrina; Motett und Messe „*O quam gloriosum*", sowie die Messe „*Simile est regnum coelorum*" von Tommaso Lodovico da Vittoria usw.); jene mit weniger breiten und besonders abwärtssteigenden Intervallen werden mehr zum Ausdruck innerer heiliger Befriedigung, des demütigen Gebetes, der aufrichtigen Unterwürfigkeit, der zarten Empfindungen angewendet (Motett „*Dies sanctificatus*" und „*Missa sexti toni*" von Giovanni Croce; Motett „*O bone Jesu*" und „*Missa brevis*" von Palestrina); die Themata mit noch ziemlich weiten aber stufenweise sich folgenden melodischen Tonreihen taugen besser für Gefühle des mystischen Betrachtens, des demütigen Bekenntnisses der eigenen Nichtigkeit, mitunter auch des Vertrauens und der tiefen Ehrfurcht, besonders wenn sie der I., II. oder IV. gregorianischen Tonart entnommen sind (*Missa secunda* und *Missa quarta* von Palestrina, *Missa quarti toni* von Vittoria etc.).

Dieses zu ermessen ist eigentlich nicht so leicht wie man meinen möchte; aber man hat dann einen genügend sicheren Schlüssel für die Auffassung des allgemeinen Charakters der ganzen Komposition. Bei der Erforschung der thematischen Motive kommt sehr zu Hilfe die genaue Beobachtung der melodischen Phrasen und der gegenseitige Vergleich der verschiedenen Stimmen bei den Unterscheidungen der Phrasen im Texte, wenn die Komposition ein Motett oder ein Responsorium oder eine Lamentation ist; bei einer Messe gestaltet sich diese Aufgabe leichter, wenn man folgende Texte aufmerksam betrachtet: *Kyrie eleison, Christe eleison,*

Kyrie eleison, Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Qui tollis, Quoniam tu solus, Cum Sancto Spiritu, Patrem omnipotentem, Et incarnatus, Crucifixus, Et in Spiritum, Qui cum Patre et Filio, Et unam sanctam; und noch leichter wird es durch die genaue Zergliederung des *Sanctus* und besonders des *Benedictus* mit seinem *Hosanna*.

Wir haben jedoch all dieses einen nicht ganz, sondern nur „genügend" sicheren Schlüssel genannt, weil diese großen Meister, vielleicht auch unter dem Eindruck des entschwindenden Augenblicks, mit geschickter Hand Motive von einem bestimmten Charakter wählen, um Empfindungen und Gefühle ganz anderer Natur auszudrücken; ja, sie benützen oft die verschiedenen Phrasen eines Motettes bei der Komposition einer Messe sogar für Worte, welche einen ganz entgegengesetzten Sinn haben als die Worte, für welche sie im Motett gebraucht worden sind, z. B. die Messe *Dum complerentur* von Palestrina, die mit den Motiven des gleichnamigen Motettes gebaut ist, paßt außerordentlich für Pfingsten und überhaupt für die Liturgie des Heiligen Geistes, die Messe *Ascendo ad Patrem* ist eine Himmelfahrtsmesse, die Messe *Hodie Christus natus est* eignet sich für Weihnachten, die Messe *Tu es Petrus* für das Fest des Apostelfürsten etc. Und doch muß man sehr häufig die sonderbare Bemerkung machen, daß die Worte, welche dem Charakter der Feierlichkeit einen bestimmten Zug aufprägen oder in engem Zusammenhang mit jenen des Motetts stehen (z. B. die Worte *„et ascendit in coelum"* der Messe *„Ascendo ad Patrem"*, *„et in Spiritum Sanctum Dominum"* der Messe *„Dum complerentur* usw.) gar nicht hervorgehoben sind; die eigentliche Bedeutung der einzelnen Worte, sogar des prägnantesten Wortes für den Charakter der Feierlichkeit, ist dem Komponisten in diesen, wie in so vielen anderen typischen Fällen entgangen. Manche andere Messen entnehmen Melodien profanen Weisen, welche verschiedenartig die unähnlichsten Empfindungen zum Ausdrucke bringen und verweben in die Motive sogar Madrigale, ja wie dies in kühner aber doch meisterhafter Weise ein Jakob Handl tun konnte, sogenannte *„frottole"* und *„chansons"*, und doch sind diese Motive ohne Unterschied angewendet, um Worte zu vertonen, welche in gar keiner Beziehung mit den Empfindungen stehen, für welche sie im Madrigale gebraucht werden; daraus ist zu entnehmen, daß weder die Worte des Madrigals auf den Meßtext noch die Kompositionsweise des Madrigals auf jene der Messe einen Einfluß haben. In der fünfstimmigen Messe, welche Palestrina über sein Madrigal *Vestiva i colli* komponiert hat, ist die musikalische Phrase über die Worte *a me dolente,* welche sicher einen peinlichen und schmerzlichen Charakter in sich schließt, in der Messe sowohl für das *miserere nobis* als auch für das *in gloria Dei Patris* angewandt. Durch eine aufmerksamere und eingehendere Prüfung bemerkt man, daß Palestrina häufig die musikalischen Phrasen des Madrigals oder des Motettes in die Messe nach dem einzigen Grundsatze ihrer Länge hineinzieht, in der Weise jedoch, daß die Länge einer Textphrase und einer musikalischen Phrase sich ungefähr decken. Nicht also der Textinhalt, sondern der musikalische Inhalt, das ist das Auf- und Absteigen und namentlich die Reihenfolge der Töne, also Melodie und Rhythmus sind hier bestimmend. Treffend fügt Dr. Widmann hinzu: „Ich kann ein Gleichnis von Bild und Rahmen nehmen. Der Text, die Textphrase ist das Bild; die musikalische Phrase und der daraus geformte musikalische Satz ist der Rahmen. Dieser kann in einigen Motiven direkt auf das Bild Bezug nehmen; das verschlägt nichts; wenn nur der Rahmen stilistisch zum Bilde paßt."

Die alten Klassiker verstanden es jedoch immer mit jener edlen Mäßigkeit, welche die ausschließliche Eigentümlichkeit der Liturgie ist (die zu den Menschen mit ihrer Sprache und mit ihren Empfindungen redet ohne an ihren leicht in die reinmenschliche Seite einschleichenden Übertreibungen teilzunehmen), die ganze Leiter der

verschiedensten Empfindungen mit unterschiedslosem Gebrauch der mannigfachsten und entgegengesetztesten Themen zu schildern. Siehe z. B. welche Anmut und Lieblichkeit zugleich mit heiligem Schauer Palestrina in das *Et incarnatus* seiner Messe *Veni Sponsa Christi* hineingezaubert hat mit Zuhilfenahme der gleichnamigen fröhlichen, fast übersprudelnde Freude zeigenden gregorianischen Melodie aus der siebenten Tonart *(tonus indignans)*. Es scheint, daß der Komponist zuerst, in Betrachtung der lieblichen Botschaft, daß das göttliche Wort menschliches Fleisch angenommen hat, ein himmlisches und ruhiges Entzücken fühlt; gleich darauf schwingt er sich auf zu heiliger Freude, feststellend, daß dies das Werk des Heiligen Geistes ist; er hält dann alsbald seinen Seelenjubel zurück, um wieder lieblichen Tönen Platz zu machen, indem er ankündet, daß der Schauplatz dieses göttlichen Ereignisses der Schoß der Jungfrau Maria gewesen ist; plötzlich ergreift ihn in frommer Andacht eine heilige und geheimnisvolle Furcht und eine tiefe, überirdische Bewunderung beim Gedanken, daß die zweite göttliche Person Mensch geworden ist. Und alle diese Empfindungen durchziehen das Herz des Komponisten, während er seine melodischen und harmonischen Tonreihen auf der ganzen thematischen Gesangsweise aufbaut:



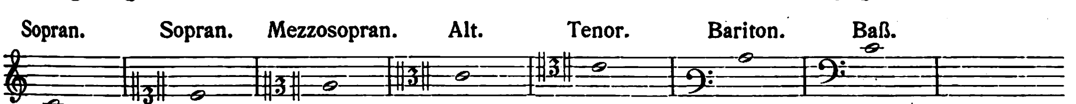
Kann also der Chorregent die Beziehung zwischen der thematischen Melodie und ihrer Anwendung auf die verschiedenen Tonsätze nicht klar auffassen, so lasse er sich dadurch nur nicht beirren; er suche vielmehr das Thema und halte es mit all seinen Unterschieden zwischen Haupt- und sekundären Phrasen, Gliedern und Abschnitten vor Augen; dann gebe es acht auf welche Weise der Komponist dieselben in seinem Werke gebraucht, und forsche gleichzeitig genau nach, wo das musikalische Thema und polyphone Gewebe sich ineinanderschlingen, wo und warum der Verfasser von der Polyphonie in die Homophonie übergeht; auf dieser zweifachen Grundlage wird es ihm nicht schwer fallen die Empfindungen und Gefühle des Komponisten zu entdecken.

Um dies zu erleichtern ist es sehr ratsam, geschriebene oder gedruckte Partituren mit eigenen Liniensystemen für jede einzelne Stimme zu gebrauchen. Nur mit solchen Partituren ist es möglich klar zu lernen und zu verstehen, wie sich die einzelnen Stimmen bewegen und zur Geltung kommen. Die auf wenigen Liniensystemen zusammengepferchten Stimmen stören das Auge, welches ja nicht gleich die einzelnen Gesangstimmen herausfinden kann, besonders bei jenen Stellen (und nicht wenigen, namentlich bei doppelter Stimmenführung, z. B. I. und II. Sopran, I. und II. Tenor), wo die

Stimmen, indem die eine gleichzeitig ins Gebiet der anderen eintritt, sich kreuzen.[1]) Der Kunstwert dieser Kompositionen wird nur durch Gebrauch von Partituren mit abgesonderten Stimmen geschätzt und erkannt, während man mit den anderen Gefahr läuft nur den äußeren Effekt des Vokalkomplexes ins Auge zu fassen, welcher in der Polyphonie nur eine Nebenrolle spielt.

Eine andere, jedoch nicht so unbedingt notwendige, gute Hilfe leistet das Einstudieren mit Partituren, welche mit dem alten *„setticlavio“*, mit den alten sieben Schlüsseln, versehen sind. Schon Robert Schumann empfiehlt den jungen Musikern sich mit den alten Schlüsseln zu üben; „auf diese Weise, fügt er hinzu, ist der Weg offen, um den Kunstschatz der alten Tonmeister aufzufassen und zu verkosten, der sonst ein unnützer und verschlossener Schrein ist.“ Die alten Schlüssel zeigen genau die Höhe der Töne an, so daß ein in deren Lesung etwas versiertes Auge die Komposition genießen kann, als ob dieselbe gespielt oder gesungen würde; die Reduzierung der alten sieben Schlüssel auf zwei allein (Violin- und Baßschlüssel) war eine Verletzung gegen die philosophische Richtigkeit der musikalischen Wissenschaft und Kunst, da zwischen der Weite eines Liniensystems, mit höchstens einer Hilfslinie oben oder unten der ganze Umfang einer menschlichen Stimme enthalten sein soll; überdies bestimmt der Schlüssel mit gewissenhafter Unterscheidungsgenauigkeit die Tonhöhe jeder Gesangstimme, so daß keine mit einer anderen verwechselt und vermengt werden kann. Der Gebrauch zweier Schlüssel allein ist ein abgeschmacktes Entgegenkommen, welcher die Auffassung verdunkelt oder wenigstens hemmt und Verwirrung und dann Ratlosigkeit zur Folge hat.[2])

Hier sind die sieben Schlüssel mit der Benennung der Stimme, für welche jeder gebraucht wird. Die durch die Schlüssel fixierten Tonhöhen folgen einander terzenweise, wie es im folgenden Schema zu sehen ist, in welchem das allen Stimmgattungen gemeinschaftlich zukommende $\bar{c}$ von Linie zu Linie angegeben ist.



Dem Umfange nach sind Sopran und Alt und ebenso Tenor und Baß in Kompositionen von vier gemischten Stimmen im Abstande einer Quinte; dagegen Alt und Tenor in dem einer Terz:



Sehr häufig jedoch, besonders in Kompositionen von höherer Tonlage, begegnet man solcher Stimmenanlage:

und noch häufiger den sogenannten alten *„Chiavi trasportate“* oder *„Chiavette“* der Italiener, welche sich in diesem Abstande darstellen:

(Fortsetzung folgt)

---

[1]) Siehe das Notenbeispiel S. 188 bei NB.!

[2]) In der Messe *Aeterna Christi munera* von Palestrina haben die Altisten solche Lagen:



Wozu hat man denn die fünf Linien des Systems?

Witts Reise in die Rheinlande im Jahre 1873

Von Jodok Kehrer

Hauptsächlich um das Wirken der Domchorleiter Böckeler-Aachen, Koenen-Köln, Weber-Mainz (sämtlich Schüler von Domkapellmeister Schrems in Regensburg) für die Zwecke des einige Jahre vorher gegründeten Cäcilienvereins nutzbar zu machen, bereiste Witt 1873 die Rheinlande und hielt in vielen Städten kirchenmusikalische Vorträge. In der Lebensbeschreibung des großen Reformators der Kirchenmusik[1]) berührt Walter (S. 117) einen Aufsatz, den Witt in Nr. 81 (vom 23. März 1874) der Kölnischen Volkszeitung veröffentlichte. Dieser Aufsatz, den der Schreiber vorliegender Zeilen in der Beuroner Klosterbibliothek entdeckte, gibt die Eindrücke wieder, die Witt von den Singverhältnissen im allgemeinen, und im besonderen vom Kirchengesang in größeren und kleineren rheinischen Städten gewonnen hatte.

Wenig günstig lauten seine Äußerungen über die „Männerchorlieder spendenden Vereine", die man im übrigen aber auch auf Männergesangvereine anderer Gegenden anwenden könnte: „Sie bestehen in ihrer immensen Mehrheit nicht aus im strengen Sinne des Wortes musikalisch denkenden Leuten, sondern aus für ihren Stimmenpart gedrillten guten Kehlen." Witt nennt keine Namen, scheint aber größere Chöre im Auge zu haben, wenn er weiter schreibt: „Alles, was oft wegen der Virtuosität, mit der es ausgeführt wird, Staunen erregt, ist nicht das Resultat künstlerischer Begeisterung, welche das Technische mit Leichtigkeit überwindet, sondern das Resultat endlosen Drillens."[2]) So machen denn auch die Aufführungen keinen begeisternden, erwärmenden Eindruck auf Witt, den besonders in bezug auf gesangliche Leistungen fein empfindenden Künstler, dem, wie er sich mit Recht ausspricht, künstlerisches, lebenswarmes, bildendes Musiktreiben nur möglich ist, wenn ein gewisser Grad technischer Sicherheit bei den Ausführenden vorhanden ist.

Letzteren Grundes wegen urteilt Witt, wenn er auch im übrigen die Darbietungen des siegrheinischen Lehrergesangvereins lobt, doch ungünstig über die Aufführungen von Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts, die dieser Verein — den der verdiente Töpler[3]) leitete — von Zeit zu Zeit unter Zuziehung von beiläufig 200 Kindern veranstaltete.

„Manches gelang herrlich, bei anderem kam der Chor ins Schwanken, bei heiklen Stellen fiel er durch.

Die Brühler Kinder kleben an den Noten. Während bei Palestrina der freieste Fluß der Deklamation nötig ist; blieb es hier beim bloßen Notenabsingen.

Die Aufführungen waren nicht aus dem Leben gewachsen, sie waren eine Treibhauspflanze, die nur für einen Tag, eine Stunde blühte, und dann verdorrte."

Letztere Äußerung erinnert mich an die Mahnung eines bekannten, inzwischen verstorbenen Domkapellmeisters, die ich diesen anläßlich eines Diözesanfestes an die anwesenden Kirchenchöre richten hörte: Man möge doch Sorge tragen, daß nicht nur bei den festlichen Zusammenkünften und bei außerordentlichen Anlässen, sondern auch bei den gewöhnlichen kirchlichen Verrichtungen während des Jahres wirklich schöne Gesangsblüten am Altare niedergelegt würden.

Von den kirchenmusikalischen Leistungen in den einzelnen von ihm besuchten größeren und kleineren rheinischen Städten ist Witt im allgemeinen nichts weniger als erbaut.

Lobend hebt er die Leistungen der Domchöre von Aachen, Köln und Mainz hervor, anerkennend erwähnt er die Bemühungen eines Küsters in Essen (Bos), der einen Gregoriusverein gebildet hatte aus Herren, die alle Sonntage in der Messe sangen, rügt aber in starken Ausdrücken den großen Mangel an technischem Geschick für den Kirchengesang,

---

[1]) Dr. Franz Witt. Ein Lebensbild von Dr. Anton Walter (Pustet, Regensburg, 1906).

[2]) Wie würde Witt sich ausdrücken über jene Abrichterei, die in einem großen Teil der Männergesangvereine heute besonders dann herrscht, wenn es sich um die Vorbereitung für ein Preiswettsingen handelt? [3]) Starb 1874 als Seminarmusiklehrer in Brühl.

den er im Rheinland im allgemeinen gefunden, den schlechten Choralgesang, den er in größeren Städten gehört, das Überwuchern des Volksgesangs beim Gottesdienst usw.

Soviel auch durch das verdienstvolle Wirken des Cäcilienvereins in bezug auf den liturgischen Gesang schon erreicht worden ist, es läßt sich nicht leugnen, daß heute noch in den rheinländischen Diözesen außer der Kölner vielfach der von Witt zuletzt angeführte Übelstand, insbesondere das in einer unseligen Zeit eingeführte deutsche Hochamt, an dem man vielerorts mit einer unglaublichen Zähigkeit festhält, der Hebung des liturgischen Gesangs, der vollen Durchführung der liturgischen Forderungen große Hindernisse bereitet.

Daß Witt die Mängel des deutschen Kirchengesanges sofort auffielen, ist selbstverständlich. Er, der strenge Gesangspädagoge, der zudem als Oberpfälzer an keinen deutschen Kirchengesang gewöhnt war, hatte beim Anhören desselben vielleicht ähnliche Empfindungen, wie sie etwa einen kunstsinnigen rheinischen Kirchenmusiker beschleichen, der das ihm neue, mittelmäßige Blasen und Geigen in irgend einer süddeutschen Kirche anzuhören Gelegenheit hat.

Witt schreibt: „Die Rheinländer berufen sich gerne auf ihren Volksgesang, schön habe ich ihn nie gehört; die Leute arbeiten brüllando, der Organist dudeldando." Folgen weitere abfällige Äußerungen über die Ausführung des deutschen Kirchenlieds. Den Hauptgrund für die gerügten Übelstände findet er in dem Mangel eines tüchtigen systematischen Schul-Gesangunterrichts.

So gewiß es ist, daß durch die Einführung eines wirklich kunstgerechten Jugend-Gesangunterrichts die Zwecke des Cäcilienvereins in bezug auf den liturgischen Gesang eine mächtige Förderung erfahren würden, ebenso sicher muß der noch jetzt bestehende Mangel eines solchen als Hauptgrund für die Tatsache gelten, daß es auch heute noch im allgemeinen mit unserem kirchlichen Volksgesang schlecht bestellt ist.

Wohl hat sich der Cäcilienverein auch die Besserung des deutschen Kirchengesangs zur Aufgabe gestellt, und sind unsere Gesangbücher ziemlich gereinigt von jenen faden, wässerigen Liedern, die uns die Verfallzeit geschenkt und wie sie auch der Schreiber dieser Zeilen in seiner Jugend noch mit hat schreien helfen, aber ich frage mich, wo soll der Durchschnitts-Kirchensänger es lernen, richtig und schön zu singen, wenn man ihm nicht in der Schule die dafür unbedingt notwendigen Kenntnisse beigebracht, ihn gelehrt hat, die ihm verliehene Stimme ordnungsgemäß zu gebrauchen?

Mit seinem Appell an die verschiedenen Regierungen um Förderung des Schulgesangunterrichts und der Bestrebungen des Cäcilienvereins hatte Witt im allgemeinen nicht viel Glück. Dankend berichtet er in seinem Aufsatz über das Entgegenkommen der württembergischen Regierung und der Regierung des Kantons St. Gallen, besonders aber der ersteren.[1])

Der offene Brief, den vor zirka fünf Jahren eine Reihe von Künstlern, Gelehrten, Schulmännern usw. an den Reichstag, die Landtage, die Ministerien, die kirchlichen Oberbehörden richtete,[2]) legt den beklagenswerten Niedergang des weltlichen Volkslieds und des religiösen Volksgesangs dar, und fordert bessere gesangpädagogische Bildung der Seminarmusiklehrer und durch diese der Volksschullehrer, sowie einen einheitlich geregelten kunstgemäßen Schul-Gesangunterricht in sämtlichen deutschen Bundesstaaten.

Einige wohlgemeinte behördlichen Maßnahmen konnten den Tiefstand des Volksgesangs nicht beseitigen, da man sich anscheinend noch nicht entschlossen hat, dem Grundübel entschieden an den Leib zu gehen, und an die Stelle des öden Eintrichterns von Gesängen eine Gesang-Lehrmethode zu setzen, die dem Kinde die Kenntnis unseres Notensystems vermittelt, an der Stimmphysiologie nicht vorübergeht, das Gehör, die Treffsicherheit und das rhythmische Gefühl heranbildet.

Wenn es heute so oft heißt: „Die Kunst dem Volke, die Kunst dem Kinde, so denkt man meist wohl am wenigsten an die Kunst des Gesangs, jene Kunst, zu der jeder in geringerem oder höherem Maße die Anlage in seiner Brust trägt (auch der mit

---

[1]) Die bayrische Regierung hat bekanntlich vor einiger Zeit der kirchenmusikalischen Hochschule in Regensburg eine namhafte jährliche Beihilfe zugewendet. Das warme Interesse, das Bayern hierdurch für die Förderung der Kirchenmusik bekundete, hat auch bei uns volle Würdigung gefunden.

[2]) Siehe „Die Sonde", Monatsschrift für pädagogische Kritik (Kortkamp in Herford) Heft 3, 1909.

nur geringer Stimme Begabte), jene Kunst, die dem kindlichen Gefühlsleben am nächsten liegt, und die auch den sogenannten gemeinen Mann tröstend auf dem ganzen Lebenswege begleiten kann.

Das wäre auch ein Stück Jugendpflege, nicht nur für Körper und Geist, sondern auch für Herz und Gemüt, wenn überall im schönen deutschen Vaterlande das Kind in einem kunstgerechten Gesangunterricht nach der eben besprochenen Weise gelehrt würde, richtig und schön zu singen.

Erst dann, wenn das volle Verständnis für die Wichtigkeit der Erziehung zum Gesang in den maßgebenden Kreisen aufgegangen ist, und darnach gehandelt wird, kann die Schule auch, wie Witt es verlangt, zum Kirchenchor oder, sagen wir, die Vorbereitung für den Kirchensänger werden.

Dann werden wir nach einer Generation in der Kirche kein Schleppen, kein Schreien, kein Unreinsingen, keine schlechte Textaussprache mehr hören, keinen Volksgesang mehr, der anstatt zur Erbauung zum Ärgernis gereicht. Erst dann können wir von unseren städtischen, und auch von den ländlichen Kirchenchören allgemein des Gottesdienstes würdige kunstgerechte Leistungen erwarten, erst dann wird jeder Altarsänger in weiser Anwendung der ihm verliehenen Stimmittel mit seinem Gesang vorbildlich wirken können. Möchte man doch endlich an den maßgebenden hohen Stellen die Erziehung zum Gesang, als allgemeines Bildungsmittel im vollsten Sinne des Wortes so hoch bewerten wie sie es verdient; möchte man auch in der Familie beherzigen, daß ein guter Gesangunterricht die beste Vorbereitung für das Erlernen eines Instruments und für die Bildung des musikalischen Geschmacks von höchstem Werte ist! Eben kräht ein an meinem Fenster vorüberziehender halbwüchsiger Junge mit verschriener Stimme sein: „Puppchen, du bist mein Augenstern." Eine kleine Illustration zu dem letzterwähnten Punkte!

Rudolf Wecker †

Rudolph Wecker, Kgl. Musikdirektor, Ritter des Roten Adlerordens IV. Klasse und Inhaber der Krone des Hohenzollerschen Hausordens, der Chordirigent an der St. Hedwigskirche in Berlin ist am Feste Mariä Himmelfahrt im Alter von 82 Jahren in die Ewigkeit abberufen worden. In der schlichten Anzeige stand angegeben: „Gestärkt durch den täglichen Empfang der heiligen Sakramente", sei er „unerwartet" verschieden. Er hat also bis in die letzten Tage den Dirigentenstock geführt. Er hat sich bemüht, sein Leben in Einklang zu bringen mit den erhöhten Forderungen der heiligen katholischen Religion. Er war ein täglicher Kommunikant. Daher darf es uns nicht wundernehmen, wenn sein künstlerisches Wirken auf dem Kirchenchore von Gottes Segen begleitet war. Wir haben ihn des öfteren belauscht, seinem Chorgesange gelauscht. Alles war eingetaucht in eine wohltuende Innerlichkeit, durchweht von einer anmutenden Leidenschaftslosigkeit, getragen von einem abgeklärten Musikgeiste, der den Wert der Darbietung nach innen legte. Bemerkenswert war sein Eifer, den Choral bis zum Ausdrucksmittel eines persönlichen Erlebnisses auszudenken und auszugestalten. Angenehm und vielsagendes Lob enthaltend war die sorgsame Art des Respondierens seines Chores. Er war einer von den „Stillen". Anläßlich eines seiner Jubiläen schrieb die „Germania" (Berlin), daß er wertvolle Gesänge komponiert, sie aber bis jetzt nicht veröffentlicht habe, noch zu veröffentlichen gedenke. Eine Bescheidenheit, die ihn, den seltenen Mann, so recht kennzeichnet, zumal in jenen Jahrzehnten, wo es Sitte ward, daß der gern sich gedruckt sehende Komponist die Herstellungskosten selbst bezahlt. Der Chor hat die langen Jahre hindurch treu zu seinem Dirigenten gehalten. Es mag manchmal für die Einsichtsvolleren der Mitglieder etwas Entmutigendes gehabt haben, wenn dem müden Arm des Dirigenten nicht alles auf das erste Mal gelingen wollte. Aber dieses weniger an Kraft in den letzten Jahren wurde reichlich aufgewogen durch das hohe Maß der Begeisterung, durch die Wärme der Empfindung, die durch die Worte des Chores hindurchdrang. Gerade, wenn wir diesen Chor in dem Wirrwarr der Großstadt Berlin hörten, traten wir mit einer inneren Sammlung hinaus ins Freie, die wir vorher in dem Maße nicht vermutet hatten. — Nun ruhe er aus, der unermüdlich still wirkende, fromme Sänger und Chordirigent und vereinige seine Stimme mit dem Jubelgesange in der Höhe. Entrückt allen schrillen Dissonanzen dieses Lebens, fern allem Elende, aller Not weist dieser unermüdliche Arbeiter im Dienste des Herrn hin auf die Quelle, aus der alle Kraft strömt: auf den Glauben an einen persönlichen Gott. Wie der teure Entschlafene in ihm den Weg zum himmlischen Frieden fand, so wollen auch wir hoffen, daß unser Vaterland den Frieden finde durch den Glauben an die Hilfe von Gott. — Möge dem hochverdienten Kirchenmusiker ein ebenbürtiger Nachfolger beschieden sein.

Die beiden Komponisten

Erzählung von W. Herchenbach

(Schluß)

V.

Der Hausmeister des Verlagsgeschäftes, welcher die Türe öffnete, machte ein verdrießliches Gesicht und meinte, der Herr würde am Sonntag wohl nicht zu sprechen sein. Da die beiden Komponisten aber behaupteten, ihre Angelegenheit sei eine sehr wichtige, so hielt er sich doch nicht für berechtigt, die beiden Herren abzuweisen; selbst der Verleger meinte, sehr wichtige Dinge dürfe man auch am Sonntag nicht von der Hand weisen. Sie wurden also in das Empfangszimmer geführt; Reymann präsentierte sein Blättchen und sprach: „Wir haben uns der Komposition gewidmet und hoffen, es zu etwas zu bringen. Das da ist unser erstes Opus, welches wir Ihnen anbieten, vorausgesetzt, daß das Honorar ein anständiges ist."

Der dicke Herr schaute sich die Komposition an und summte sie zwischen den Zähnen. Ein Lächeln umspielte seine Lippen. „Das nennen Sie eine wichtige Angelegenheit?" sagte er. „Solches Zeug ist mir in meinem Leben noch nicht unter die Augen gekommen. Es ist ja keine einzige Note drin, welche zum Texte paßt. Überall falsch harmonisiert. Meine Herren, sie kennen soviel von der Kompositionslehre wie ein gewöhnlicher Hoboist, nämlich gar nichts. Ich würde meinen Ruf kompromittieren, wenn ich solches Zeug druckte. Gesetzt aber auch den Fall, die Komposition wäre gut, so reichte der Name Ködderich allein schon hin, sie lächerlich zu machen. Guten Morgen, meine Herren! Kommen Sie nicht wieder."

Unsere beiden Komponisten standen da, wie ein Paar begossene Pudel und schlichen beschämt hinweg.

Um ein Haar wären sie vor der Türe miteinander in Streit geraten, denn Reymann behauptete steif und fest, die Komposition sei ganz gut und nur an dem allerdings sehr sonderbaren Namen Ködderich gescheitert. „Ich hatte schon vorher ein dunkles Gefühl davon," sagte er nicht ohne Bitterkeit, „aber ich mochte dich nicht beleidigen, darum schwieg ich; doch gebe ich dir den guten Rat, künftig einen andern Namen anzunehmen."

„Meinen Namen habe ich von meinen Vorfahren," entgegnete Emil beleidigt; „mein Vater hieß Ködderich, mein Großvater hieß Ködderich, mein Urgroßvater hieß Ködderich, und so wird es hinaufgegangen sein, bis zum Stammvater."

„Ach was, bis zum Stammvater! dann müßte Adam ja auch Ködderich geheißen haben!"

Bei dieser Entgegnung erfüllte sich Emils Herz mit einer Art von Abneigung und er gedachte der vielen Wurstzipfel, die er so bereitwillig abgegeben; aber diese Stimmung dauerte doch nur einen Augenblick, er schämte sich der niedern Regung und reichte dem Freunde die Hand zur Versöhnung.

„So sind wir schließlich zu einem Drama gekommen," sagte er lachend. „Ich denke, wir beschließen damit unsere musikalischen Schöpfungen und begnügen uns mit etwas Blasen und Streichen."

Das Drama hatte aber sein Ende noch nicht erreicht. Der Verleger erzählte die Kompositionsgeschichte weiter und hatte seinen köstlichen Spaß, wenn die Leute darüber lachten. Vergrößert, umgewandelt und mit hundert lächerlichen Anhängseln geschmückt, kam sie auch zu den Ohren des Kapellmeisters und des Herrn Plinz. Diese beiden pflegten sich des Abends hinterm Glase zu treffen und hatten da rechte Gelegenheit, sich über die Blamage ihrer Untertanen zu ärgern.

Der Kapellmeister schlug auf den Tisch und tat den Ausspruch, daß er für Reymanns Umquartierung sorgen werde; er solle künftig in der Kaserne wohnen. Plinz, der von vornherein einen Pik auf seinen Buchführer gehabt hatte, entschied sich kurz, denselben aus dem Dienste zu entlassen.

Die beiden Künstler hatten keine Ahnung von dem Ungewitter, welches über ihren Häuptern schwebte. Nachdem sie den bösen Ausgang mit ihrer Komposition verschmerzt hatten, waren sie wieder wie vorher, ein Herz und eine Seele und machten in den Feierstunden ihre Musik.

Mitten in Mozarts Adelaide klopfte es an die Türe; der Briefträger trat herein, jedem ein Billett übergebend. Reymann dachte an eine Geldsendung, Ködderich an seine Mutter; aber wie fanden sie sich getäuscht! Reymann fand in seinem Briefe den Befehl, morgen in die Kaserne zu ziehen und Ködderich eine Kündigung in bester Form.

Da schwiegen die Instrumente; sie sahen sich einander verblüfft und traurig an und konnten sich gar nicht vorstellen, was denn wohl die Ursache dieser plötzlichen Ungnade sei.

„Nun, das Jammern kann auch nichts nützen," sagte Reymann nach einer Weile. „Da ich morgen fort muß, so wollen wir heute noch einmal unsere Komposition spielen."

Die Musik begann:

Kinderaugen sind wie Sterne,
Aufgetaucht aus Himmelsblau etc.

VI.

Der Abschied der beiden empfindsamen und gutmütigen Seelen war ein recht trauriger gewesen. Am Abend saß Emil ganz allein in seinem Stübchen; anfangs ärgerte er sich, daß er Ködderich hieß und zog allen Ernstes in Überlegung, ob er sich keinen andern Namen beilegen solle, dann schnitt er, wie er es allabendlich zu tun pflegte, seine Wurst in Scheiben und legte das für seinen ehemaligen Zimmergenossen herkömmliche Drittel beiseite; aber er aß nicht, denn er meinte jeden Augenblick, Reymann werde eintreten und seinen Teil in Empfang nehmen. Als er nicht kam, ging er in das Schlafzimmer und leuchtete mit dem Lichte aus einer Ecke in die andere. Eine ganze Stunde lang zögerte er mit dem Abendbrote; als endlich der Hunger gar zu groß wurde, griff er zu, aber es hatte ihm nie so schlecht geschmeckt als heute abend.

Aus alter Gewohnheit nahm er auch die Geige, aber die Töne kamen ihm so dünn vor, daß er sie kaum anhören mochte, und so traurig, daß ihm die Tränen in die Augen traten. Im Schlafgemach war es ihm ebenfalls ganz einsam und er wäre am liebsten dem Reymann nach in die Kaserne gezogen.

Herr Plinz war ganz unerträglich geworden und kujonierte seinen Buchhalter derart, daß dieser gerne davongelaufen wäre, ehe noch die Kündigungsfrist um war. Eines Tages las er in der Frankfurter Zeitung, daß dort ein Buchhalter gesucht werde. Er gab sich zwar keine Hoffnung auf die Stelle, aber schrieb doch hin. Schon am folgenden Tage kam zu seinem Erstaunen die Antwort, er möge sich persönlich vorstellen.

Glücklicherweise war es ein Sonntag, an welchem er nicht zu Herrn Plinz zu gehen brauchte. Also machte er sich, wenn auch mit geringem Mute, so doch mit fröhlichem Herzen auf den Weg. Wenn auch aus der Sache nichts wurde, wie er ja stillschweigend voraussetzte, so hatte er doch Gelegenheit, die schöne Stadt Frankfurt einmal zu sehen.

Gegen Mittag kam er an und wurde sogleich vorgelassen. Herr Meiering war ein bedeutender Grossist und machte mit seinem biederen, offenen Wesen einen guten Eindruck auf Ködderich; ja, er fühlte sich in den ersten zehn Minuten schon zu Hause und wünschte nichts sehnlicher, als von Herrn Meiering angestellt zu werden. Dieser schien auch an dem jungen Manne Gefallen zu finden. Nachdem er ihn einer Probe unterworfen, sprach er: „Ich glaube, daß Sie mit der Arbeit ganz gut fertig werden, aber in Anbetracht Ihrer Jugend kann ich Ihnen nur 1000 Gulden Salair geben."

Das Wort 1000 Gulden trieb unserem guten Ködderich die Röte ins Gesicht, denn seine größten Hoffnungen waren nicht über 500 gegangen. Meiering legte die Röte anders aus: er meinte, es sei ihm nicht genug; deshalb fügte er rasch hinzu: „Nun, es ist für das erste Jahr. Wenn ich ganz mit Ihnen zufrieden bin, erhalten Sie im zweiten Jahre 1200 Gulden."

Ködderich besann sich keinen Augenblick mehr, sondern schlug mit Freuden ein und versprach, schon in acht Tagen in seine neue Stelle einzurücken.

Auf dem Heimwege kam er aus dem Lachen und Pfeifen nicht mehr heraus. Nur eines schmerzte ihn, nämlich, daß er sich nun noch weiter von Reymann entfernen mußte.

Als er am Abend in sein Stübchen trat, fand er den Hoboisten in demselben. Dieser war nicht in der rosigsten Stimmung. Er erzählte ihm, daß sein Kapellmeister ihm das Leben sehr sauer mache und daß er gerne zu etwas anderm übergehen möchte, aber er habe nichts gelernt, als das bißchen Blasen und Notenschreiben.

Natürlich wußte auch Ködderich keinen Rat, aber sie gaben sich die Hand darauf, treue Freunde bleiben zu wollen, was auch immer kommen möchte. Mit Tränen in den Augen schieden sie voneinander und Reymann kam noch einmal zurück, als er schon an der Haustüre war.

Die Art und Weise, wie sie später noch einmal zusammenkommen würden, konnte keiner von beiden vermuten. Im Jahre 1866, als der große Bruderkrieg ausbrach, mußte der Hoboist mit den Österreichern, Ködderich mit den Preußen ziehen, und so waren sie offiziell Feinde, während sie sich im Herzen doch recht innig liebten.

Bei Königgrätz wurden sie erst gewahr, daß sie sich einander gegenüberstanden, und das kam so:

Ködderich hatte mehrere Stunden lang in einem heißen Gefechte gestanden. Die Kugeln pfiffen ihm von allen Seiten um den Kopf herum, aber keine einzige tat ihm Schaden. Das ermutigte ihn so, daß er sich stets in den vordern Reihen befand und wie ein junger Teufel dreinschlug. Die Feinde waren auch fast alle in die Flucht geschlagen; nur ein kleines Häufchen hielt noch Stand. Es hatte keinen Anführer mehr, aber ihr Trompeter blies immerfort zur Attacke und sie wehrten sich, solange noch ein Mann übrig war. Da stürzte sich Ködderich auf den Trompeter, warf ihn zu Boden und schleppte ihn eine Strecke Weges mit fort.

War es vorher schon dunkel gewesen, so wurde es jetzt noch dunkler und die beiden Feinde, welche nicht die Hand vor den Augen sehen konnten, mußten sich entschließen, an dem Orte, wo sie sich eben befanden, zu bleiben. Keiner von beiden sprach ein Wort; aber der Trompeter, dem das Sitzen langweilig wurde, setzte seine Trompete an den Mund und begann zu blasen.

Ködderich horchte, denn, was der da blies, das kannte er von Anfang bis zu Ende. „Kinderaugen sind wie Sterne!" tönte es in die Nacht hinein.

„Also ist das Lied doch gedruckt worden," dachte Ködderich. „Wer hätte das vermutet!"

„Lieber Freund, wie kommen Sie an das Lied?"

„Ja, mein Herr Preuße, das will ich Ihnen schon sagen. Das Lied da habe ich mit einem guten Kameraden zusammen komponiert. Der ist zwar auch ein Preuße gewesen, aber ein lieber Freund."

„Herr Jemine!" rief Emil, „so wahr Gott lebt, du bist Reymann. Und ich bin dein guter Kamerad Ködderich, der seinen halben Anspruch auf das Lied und seinen ganzen auf deine Liebe geltend macht. Komm an mein Herz!"

Die beiden guten Menschen, welche sich so unerwartet auf dem Schlachtfelde wiederfanden, herzten und küßten sich in der stillen Nacht und waren wieder einmal so selig, wie damals, als sie noch zusammen in Mainz wohnten.

„Schwerenot, was fange ich an?" sagte Ködderich, „du bist mein Gefangener und ich darf dich eigentlich nicht laufen lassen. Wie machen wir denn das nun? Weißt du kein Mittel?

„Ach was, wir wollen jetzt nicht daran denken, sondern ein Stündchen ruhig verplaudern. Nachher können wir noch immer schlüssig werden, was zu tun ist. Eigentlich habe ich nichts dagegen, wenn du mich mitnimmst, denn ich bin das Blasen zwischen Toten und Verwundeten, Kanonen- und Flintenkugeln usw. schon längst satt."

VII.

Ködderich und Reymann saßen mit umschlungenen Armen mehrere Stunden zusammen und wurden des Erzählens gar nicht satt. Da ging der Mond auf und beleuchtete das weite Feld umher. Es war aber kein erfreulicher Anblick, denn, wohin man sehen mochte, lagen Tote und Verwundete. „Weißt du was?" sagte Ködderich: „Ich bringe dich noch ein Stück Weges, und dann suchst du zu den Deinigen zu kommen. Es verträgt sich zwar nicht mit meiner Soldatenehre, aber wenn ich sonst ein braver Kerl bin, dann wird es sich schon ausgleichen."

Sie waren noch nicht weit gekommen, als sie jemanden ächzen und stöhnen hörten. Sie näherten sich dem Orte und fanden einen österreichischen General, der tödlich verwundet in seinem Blute lag. „Um Gotteswillen einen Trunk," flehte er.

Die Feldflasche Ködderichs war fast geleert, aber auf dem Boden fanden sich doch noch einige Tropfen Branntwein, die er ihm in den Mund goß. Inzwischen lief Reymann eine Strecke Weges zurück, denn dort waren sie an einem Ziehbrunnen vorübergekommen. Hier holte er Wasser in seiner Feldmütze und labte den Verwundeten mit demselben. Dieser kam auch wieder etwas zu sich. Sie richteten ihn mit dem Oberkörper in die Höhe und legten ihm ihre Tournister in den Rücken. „Eure Hilfe kommt zu spät," lispelte er, „für mich ist kein Kraut mehr gewachsen, das fühle ich, aber bleibt bei mir, Kinder, und helft mir in meinem letzten Stündlein beten. Es ist wahrhaftig grausig, allein und ohne Beistand der Kirche zu sterben. Ich bin all mein Leben leicht und obenhin gewesen; jetzt aber fürchte ich mich, denn die Zukunft liegt schwarz und dunkel vor meinen Augen."

Die beiden jungen Leute beteten recht innig und andächtig mit ihm, bis er selbst das Zeichen zum Aufhören gab. „Hört, Kinder," sagte er mit schwacher Stimme, „es dauert nun nimmer lange. Ich hoffe, Gott wird mir gnädig sein. Bevor ich aber sterbe, will ich euch vermachen, was ich besitze. Mein ganzes Eigentum führe ich bei mir, denn ich habe keinen einzigen Verwandten, und hielt mein Gut am eigenen Leibe gut und sicher aufgehoben."

„O," sagte Ködderich, „wir verlangen für unsere Dienste keine Belohnung."

„Ihr sollt sie dennoch haben," lispelte der General; „wenn ihr's nicht nehmt, so fällt es dem Ersten in die Hände, der des Weges kommt. Also seid meine Erben!"

Jetzt trat der Todeskampf ein, und in einer halben Stunde hatte er ausgerungen.

„Komm," sagte Ködderich, „wir wollen weitergehen, das Sterben in dieser furchtbaren Nähe hat mich angegriffen."

„Mich auch mein Junge, aber wir müssen doch erst das Testament vollstrecken."

„Ich weiß nicht, Reymann; es kommt mir wie Plünderung vor, wie Totenraub."

„Durchaus nicht, Ködderich. Wenn so ein Bauer morgen des Weges kommt, der fragt nicht lang, sondern nimmt, was da ist und reibt sich die Hände und lacht uns noch obendrein aus. Schau, wenn wir wieder in die Garnison rücken, dann fängt das schmalhalsige Leben wieder an; und es findet sich

selten ein guter Kerl, der einem einen Wurstzipfel auf dem Teller liegen läßt. Ich bin so zimperlich nicht; ich ziehe ihm die kostbaren Ringe aus. Nimm du die Uhr. Nachher teilen wir."

Außer den Ringen und der Uhr fand sich auch noch ein Gurt um seine Lenden geschnallt. Als sie denselben öffneten, stießen sie gleichzeitig einen Freudenruf aus; denn da waren nicht allein Goldstücke, sondern auch Diamanten.

„Schau, Bruder," sprach der Trompeter, „wären wir nicht Esel gewesen, wenn wir das hier gelassen hätten? Herrgott, das wird uns auf die Strümpfe helfen! Aber wie nun teilen? Wir kennen ja den Wert der Dinge nicht!"

„Nimm du alles mit nach Wien," antwortete Ködderich, „dort kannst du's umsetzen lassen."

„Geht nicht, mein Junge. Wir Österreicher sind jetzt einmal am Laufen und werden in die Pfanne gehauen. Wie leicht kann ich da mein Teil abkriegen, und dann wäre das schöne Erbe dahin. Nein, Junge, packe du alles in den Gurt und nimm's mit nach Frankfurt. Wenn der Krieg aus ist, dann nehme ich meinen Abschied oder doch wenigstens Urlaub und komme zu dir."

Nachdem der edle Wettstreit noch eine Weile gedauert hatte, schnallte Ködderich den Gurt um, und da der Morgen zu dämmern begann, so nahmen sie Abschied voneinander.

Der Krieg ging zu Ende und Emil wurde entlassen. Sogleich trat er seine Stelle als Buchhalter wieder an und verschloß den Gurt in einem versteckten Fache seines Schreibpultes. Er wollte den Inhalt nicht eher sehen, bis sein Freund käme.

Das aber dauerte entsetzlich lange, und fast hatte er die Hoffnung aufgegeben, daß er noch unter den Lebenden sei. Als er aber eines Tages traurig und nachdenklich auf seinem Stübchen saß, hörte er auf der Treppe plötzlich singen:

„Kinderaugen sind wie Sterne!"

Da sprang er auf, eilte dem Trompeter entgegen und schloß ihn in seine Arme.

„Urlaub oder Abschied?"

„Urlaub!"

„Gut, jetzt wollen wir den Gurt nachsehen."

Er wurde aus seinem Verschlusse genommen und auf dem Tische geleert.

„Abschied! Abschied!" schrie Reymann. „Heute noch wird geschrieben."

Um die Erzählung nicht noch weiter auszuspinnen, sei kurz erwähnt, daß sie für ihr Erbe beide ein recht hübsches Vermögen erlösten, womit sie ein gemeinschaftliches Geschäft gründeten. Jeden Abend aber wurde gesungen:

Kinderaugen sind wie Sterne,
Aufgetaucht aus Himmelsblau!

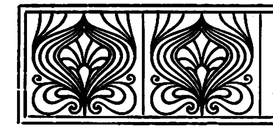
Papst Pius X.

ist am 20. August sanft im Herrn entschlafen. Die *Musica sacra* verliert an dem heimgegangenen Heiligen Vater ihren eifrigsten Förderer und Beschützer; und auf die Frage, was speziell der gregorianische Gesang ihm zu verdanken hat, wird man wohl bis auf Gregor I. zurückgehen müssen, um auf Petri Stuhl einen Pontifex zu finden, der mit gleich unauslöschlicher Schrift seinen Namen in die Choralgeschichte eingegraben hat: denn Gregor des Großen Werk hat Pius X. in erneuter Gestalt, abgeschlossen, der kirchenmusikalischen Welt als kostbares Angedenken hinterlassen; möge Kunst und Wissenschaft und besonders die kirchenmusikalische Praxis dem dahingegangenen obersten Hirten in Liebe und Gebet es danken! R. I. P.

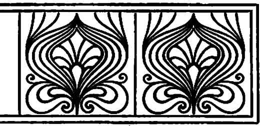
Als Nachfolger Pius' X. hat am 3. September der Erzbischof von Bologna, Kardinal Jacobus della Chiesa als

Benedikt XV.

den päpstlichen Thron bestiegen. Es erfüllt gewiß die Kirchenmusiker mit höchster Freude, was die italienische Zeitung *„L'Osservatore Romano"* in der soeben erschienenen Nr. 261 vom 24. September meldet: Der Heilige Vater hat einer Deputation des italienischen Cäcilienvereins und der römischen Kirchenmusikschule unter Führung von R. P. De Santi S. J. erklärt, daß er die Reform der Kirchenmusik im Geiste seines erhabenen Vorgängers Pius' X. weiterführen und beschützen will. *Quod Deus providebit. Oremus pro Pontifice nostro Benedicto!*



Besprechungen



I. Bücher und Schriften

Weinmann, C., *Laudes Vespertinae sive Thesaurus Cantionum quas e typicis praeserlim libris excerpsit.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 1 ℳ 20 ₰, geb. 1 ℳ 80 ₰.

Die meisten der bisher erschienenen Choralbücher der *Editio Vaticana* sind für die *Missa* und das *Officium* bestimmt; es wird daher sicher mit Freuden begrüßt werden, wenn in den vorliegenden *Laudes Vespertinae sive Thesaurus Cantionum* über achtzig Gesänge für Nachmittagsandachten und andere liturgische und außerliturgische Gottesdienste gesammelt und unseren Chören dargeboten werden. Am besten wird den reichen Inhalt wohl eine kurze Inhaltsangabe illustrieren. Das Buch zerfällt in vier Abschnitte; der I. Teil bringt Gesänge zum Allerheiligsten Altarssakrament und zur Verehrung des göttlichen Heilandes: Zwei *Pange lingua,* drei *Tantum ergo,* die vier Fronleichnamshymnen, *Ecce panis Angelorum, Adoro te, Ave verum, Anima Christi,* zwei *Adoremus,* drei *O salutaris hostia,* sieben Hymnen usw.; der II. Teil enthält Gesänge zur Verehrung der Mutter Gottes: Die vier Marianischen Antiphonen in der offiziellen Fassung und zugleich in der einfachen, vielgesungenen Weise, *Inviolata, Salve mater, Stabat mater, Tota pulchra es, Haec est praeclarum vas* usw.; der III. Teil bietet offizielle Litaneien: Die Allerheiligenlitanei, die Namen-, Herz-Jesu-, Muttergottes- und Josephslitanei, und zwar jede in zweifacher Melodie; der IV. Teil umfaßt verschiedene Gesänge: *Veni Creator,* zwei *Veni Sancte Spiritus,* zwei *Te Deum,* dann verschiedene Sequenzen, wie z. B. das wundersame *Laetabundus* für die Weihnachtszeit, sodann Wechselgesänge für Solo und Chor, wie *Rorate, Puer natus in Bethlehem, Adeste fideles, Attende Domine, O filii et filiae* für die Osterzeit, ferner Gesänge zum heiligen Joseph, zur heiligen Cäcilia, *Pater noster* und *Ave Maria,* für den Heiligen Vater, für die Verstorbenen, zum Empfange des Bischof usw.; den Schluß bilden die acht Psalmtöne und das Kompletorium. Es besteht kein Zweifel, daß mancher Chorregent, der auf seinem Chor den Choralgesang pflegt, hier einen reichen Schatz von neuen und fast unbekannten, zum Teil recht innigen Liedern findet, aus dem er nunmehr fleißig schöpfen kann; denn es ist gar nicht einzusehen, warum diese Gesänge nicht Verwendung finden sollten. Auch denjenigen Chören, die nur einstimmig zu singen pflegen, werden diese mitunter kurzen und melodiösen Lieder um so mehr eine willkommene Gabe sein — eine Orgelbegleitung hiezu ist teilweise schon vorhanden —, als die schöne Austattung und der billige Preis ihre Anschaffung leicht machen.

Graduale Parvum cum *Ordinario Missae.* Ungeb. 1 ℳ 40 ₰, geb. 2 ℳ 20 ₰.

Graduale Parvum sine *Ordinario Missae.* Ungeb. 90 ₰, geb. 1 ℳ 50 ₰. *Editio Ratisbonensis;* **Fr. Pustet.**

Vesperae Summorum Festorum *et* **Completorium** *edidit* H. Könings. C_9; geb. 1 ℳ 60 ₰.

Psalmi Vespertini *et* **Completorium** *edidit* H. Könings. C_7. **Düsseldorf, L. Schwann.** Geb. 2 ℳ 50 ₰.

Das *Graduale Parvum* ist ein Seitenstück zu dem mit so großem Beifall aufgenommenen *Vesperale Parvum* der Firma Pustet und für diejenigen Pfarrkirchenchöre bestimmt, welche nur an den Festtagen eine *Missa solemnis* haben und die übrigen Gesänge des *Graduale* und sogar das *Epitome* entbehren können. Damit ist nun allerdings solchen Chören auch die Ausrede vom Mangel an geeigneten Büchern genommen; denn 1 ℳ 40 ₰ (mit *Kyriale*) und 90 ₰ (ohne *Kyriale*) wird wohl auch der nur mit bescheidenen finanziellen Mitteln ausgestattete Kirchenchor für einige Exemplare aufbringen können.

Die Ausgabe C_9 der Firma Schwann enthält in den bekannten großen Typen zehn Vespern der Hauptfeste nebst Totenoffizium. Da die Firma schon kleinere Vesperbücher besitzt, scheint — nach der Vorrede — bei dieser Ausgabe das Schwergewicht darauf gelegt worden zu sein, daß nach der Antiphon sofort der ganze Psalm in Noten und Text sich ausgesetzt findet. Wäre das nun überall der Fall, so wäre damit allerdings das Höchstmaß für die Bequemlichkeit der Sänger gegeben; wie nun aber eine Durchsicht des Buches zeigt, finden sich bei nicht weniger als sieben (unter zehn Vespern) doch Vesperpsalmen zitiert und müssen eigens aufgeschlagen werden. Somit trifft das Wort der Vorrede *„Ut maiori cantorum commoditati ratio habeatur, singulas Antiphonas continuo sequitur Psalmus notis musicis“* eben nicht zu und das wollte Referent konstatiert wissen; der Brauchbarkeit des schönen Buches tut dieser Umstand selbstverständlich keinen Eintrag. — Die *Psalmi Vespertini* erscheinen nunmehr in zweiter, vermehrter und verbesserter Auflage und finden sich bereits in *Musica Sacra* 1913 (S. 210) lobend besprochen. Dr. S.

Breviarium Romanum *ex Decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum aliorumque Pontificum cura recognitum Pii Papae X auctoritate reformatum. Editio typica.* 18° (7). **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis ungeb. 20 ℳ 50 ₰, geb. je nach Einband 34 ℳ bis 47 ℳ 20 ₰.

Gehört das vorliegende *Breviarium* auch nicht zur musikalischen Literatur, so sei doch auf dasselbe als ein liturgisches Buch in Kürze hingewiesen. Bisher waren dem Priester zwei Bücher zur Persolvierung seines Offiziums notwendig, das eigentliche Brevier und als Ergänzung hiezu das neue Psalterium. Dieser etwas unangenehmen und lästigen Situation ist nun durch vorliegende Ausgabe, in der alles in einem Buch vereinigt wurde, abgeholfen, und zwar in idealer Weise abgeholfen: die Redaktion

hat alles getan, was zur Bequemlichkeit des Brevierbeters beitragen kann und der Verlag hat dem Breviere eine Ausstattung gegeben, die das Pustetsche Brevier allen anderen Brevierausgaben voranstellt und es zum wirklichen Idealbrevier stempelt. Hoffentlich wird der deutsche Klerus in der jetzigen Zeit — und auch späterhin — seinen Patriotismus auch auf die Unterstützung des deutschen Buchhandels ausdehnen, besonders wenn ihm materiell und finanziell mindestens Ebenbürtiges, wenn nicht Besseres geboten wird. Somit sei diese ungemein praktische und handliche Brevierausgabe auf das wärmste empfohlen.

Prinz Max, Dr. Erklärung der Psalmen und Cantica. **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 5 ℳ, geb. 6 ℳ 20 ₰.

Ursprung, Dr. O. Der Literalsinn der Psalmen und Cantica des Breviers. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 50 ₰.

Seit Einführung des neuen Psalteriums ist es für den zum täglichen Breviergebet verpflichteten Priester unbedingt notwendig geworden, daß er sich über die neuen zur Verwendung kommenden Psalmen genau und eingehend orientiere, denn sowohl Textübersetzung als -Erklärung bieten große Schwierigkeiten, wie wohl jeder aus seiner bisherigen Praxis sich genügsam überzeugen konnte. Da erscheinen nun zur rechten Zeit zwei Bücher, die zu einem verständnisvollen und andächtigen Breviergebete sehr viel beizutragen und großen Nutzen zu stiften vermögen. Das erste kleine, ungemein praktische Heftchen aus der Feder des Kgl. Hofstiftsvikars Dr. Ursprung in München bringt aus jedem Psalm die Quintessenz durch möglichst präzise Angabe des Literalsinns, des Verfassers und der historischen Situation, so daß ein Blick in das neben dem Brevier liegende Büchlein genügt, um sich rasch über den Gedankeninhalt des gleich zu betenden Psalmes im allgemeinen zu orientieren. Für eine eingehende Erklärung des einzelnen Psalmes hat Prinz Max in seinem umfangreichen Werke gesorgt, das sowohl zur Betrachtung wie zur geistlichen Lesung vorzügliche Dienste leistet. Man muß es dem Verfasser lassen, daß er auf diesem Gebiete tüchtig zu Hause ist und die Heilige Schrift, speziell die Psalmen, vollkommen beherrscht; das beweist schon die — allerdings etwas lang geratene und mitunter in etwas trockener Sprache abgefaßte — Einleitung über die „Bedeutung der Heiligen Schrift und des Psalters im allgemeinen". Dem trefflichen Buche darf man sowohl in Priester- und Kleriker- wie in gebildeten Laienkreisen eine warme Aufnahme vorhersagen, zumal ihm der Verlag ein gediegenes und schmuckes Gewand mit auf den Weg gegeben hat.

Drinkwelder, Dr. O. Kleines deutsches Meßbuch. **Regensburg, Verlagsanstalt vorm. Manz.** Preis ungeb. 2 ℳ 40 ₰.

Das hübsche Büchlein enthält gar keine lateinische, sondern nur deutsche Gebete und bietet so für unsere katholischen Laien, welche die priesterlichen Altargebete mitbeten wollen, einen verlässigen Führer durch das katholische Kirchenjahr.

Wolf, J. Handbuch der Notationskunde. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VIII, 1.) **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 10 ℳ.

Das Handbuch der Notationskunde ist auf zwei Teile berechnet; der vorliegende I. Teil enthält die Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation. Es war dem Verfasser in erster Linie darum zu tun, diese Tonschriften in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhang darzustellen und mit der Hauptliteratur bekannt zu machen; besonderes Gewicht legte er auf die Veranschaulichung durch bisher unbekannte Beispiele der Praxis. Daß dies dem gelehrten Berliner Forscher in vorbildlicher Weise gelungen ist, wird jeder, der das Werk mit seinen vielen und trefflichen photographischen Wiedergaben durcharbeitet, gerne zugeben. Trotz der guten Vorarbeiten blieb dem Verfasser noch ein reiches Feld, wo die eigene Forschung einsetzen mußte. Wenn seiner staunenswerten Literaturkenntnis hiebei auch einige Kleinigkeiten entgingen oder wenn sein Urteil bei der Bewertung und Einstellung der verschiedenen Erscheinungen auf dem Choralgebiete, z. B. bei der *Editio Medicaea* oder *Vaticana* und ihren Neuausgaben, nicht immer das Richtige trifft, so kann das bei den zahlreichen römischen Erlässen der letzten Zeit in dieser Sache nicht verwundern. Dem Musikstudierenden sowohl wie dem Fachmann wird das Werk ein unentbehrliches Hand- und Nachschlagebuch sein; wer nur eine prägnante Zusammenfassung zwecks eines Überblickes über das ganze Gebiet wünscht, der mag zum „Kompendium der Notenschriftkunde" von Prof. Dr. H. Riemann (Sammlung „Kirchenmusik", Band IV und V, Regensburg, Fr. Pustet) greifen, das auch der Verfasser des obigen Buches in seiner Vorrede als wertvoll erwähnt. Zum Schlusse sei noch dem Verlag für die solide und teilweise splendide Ausstattung seiner „Kleinen" (!) Handbücher die gebührende Anerkennung ausgesprochen mit dem Vorschlag, die Titelbezeichnung bald in eine zutreffendere umzuändern oder fallen zu lassen, denn so umfangreiche Werke wie Prof. Wolfs Buch mit nahezu 500 Seiten und Wagners Geschichte der Messe mit über 500 Seiten usw. verdienen doch wahrlich einen anderen Titel.

Schering, A. Bach-Jahrbuch. 10. Jahrgang, 1913. **Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 4 ℳ.**

Ein lieber alter Bekannter! etwas spät zwar wie immer erschienen, aber deswegen nicht minder herzlich aufgenommen. Eine Reihe von interessanten Aufsätzen reichen sich die Hand; ich erwähne z. B. nur H. v. Hases kostbaren Beitrag: „Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten" und des Herausgebers kritische Studie zur Kantate Nr. 150, um alle Verehrer des großen Meisters wieder auf diese wertvolle Publikation aufmerksam zu machen. Als Beilage erscheint das Register zu den ersten zehn Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs. Möge das Jahrbuch frisch und mutig in sein zweites Dezennium treten und den gleichen Nutzen stiften wie die vorhergehenden Jahrgänge; hiezu ein kräftiges „Glück auf!"

Biehle, J. Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und des Redners mit einer Glockenkunde in ihrer Beziehung zum Kirchenbau. Mit vierzehn Abbildungen und zwei Tabellen. (II. Band von „Die Bücher der Kirche".) **Wittenberg, A. Ziemsen.** Preis 3 M.

Der Bautzener Kirchenmusikdirektor beschäftigt sich schon seit langem mit dem im Titel angezeigten Problem und wir dürfen sagen mit immer mehr wachsendem Erfolge. Er weist auf das Verfehlte vieler Kirchenbauten hin und gibt positive Grundsätze und Forderungen baulicher Art für die Hand des Architekten, um zweckmäßig angelegte und ausreichend große Räume für Orgel, Chor und Orchester zu schaffen; besonders interessant ist seine im vierten Kapitel niedergelegte Theorie über die Bestimmung des Klangwertes der Orgel nach „Einheiten". Auch die Raumakustik in bezug auf den Kanzelredner findet seine Erörterung. Die beigegebene „Glockenkunde" ist nicht ein Buch im Sinne des großangelegten Werkes von K. Walter Glockenkunde (Regensburg, Fr. Pustet), sondern eine 23 Seiten umfassende Untersuchung der Glocken auf fünf Türmen in Bautzen mit den sich daraus ergebenden allgemeinen und speziellen Folgerungen für Anschaffungen von Glocken usw. — Sind des Verfassers Untersuchungen in seiner Theorie des Kirchenbaues auch in erster Linie für protestantische Verhältnisse berechnet, so wird aber auch der katholische Pfarrer, der sich vor einen Kirchenbau gestellt sieht, manchen nützlichen Rat *mutatis mutandis* für seine Verhältnisse daraus entnehmen können. Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich, der Preis nicht zu hoch.

II. Kompositionen

1. Messen

Meuerer, J. G., Op. 83. Messe in *D* für zwei gleiche Stimmen mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 M 50 Pf, Stimmen à 20 Pf.

Kuhn, J. Messe zu Ehren des heiligen Bernhard für vierstimmigen gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 M, Stimmen à 25 Pf.

Jaspers-Hohnerlein, Op. 1. *Missa I in hon. B. M. V. Consolatricis Afflictorum.* Op. 3. *Missa II in hon. B. M. V. De Perpetuo Succursu,* beide für vierstimmigen gemischten Chor. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur à 1 M 50 Pf, Stimmen à 25 Pf.

Ziegelmeier, M., Op. 10. *Missa solemnis „Sursum corda"* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 2 M 40 Pf, Stimmen à 25 Pf.

Erb, M. J., Op. 85. *Missa in hon. St. Leonis IX* für vierstimmigen Männerchor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 M, Stimmen à 30 Pf.

Kagerer, Chr. L., Op. 15. Christophorusmesse. *Missa brevis* für Soli, vereinigte Ober- und Unterstimmen, Streichquintett, ein Oboe, eine Klarinette, zwei Hörner und Orgel, oder mit Streichquartett und Orgel oder mit Orgel allein. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Orgel- zugleich Direktionsstimme 2 M, Singstimmen à 40 Pf, Orchesterstimmen 4 M.

Während die gut brauchbaren Messen von Jaspers, die Hohnerlein neu aufpoliert hat, einen ruhigen, gefälligen, leichten *A cappella*-Stil vertreten, zeigt die Messe von Kuhn eine rhythmisch bewegtere Anlage; daß der Komponist im *Credo* von *Et in unum Dominum* bis *Et resurrexit* plötzlich mit obligater Orgel daherkommt, ist unverständlich. Meuerers zweistimmige Messe ist in gemäßigt moderner Schreibweise im allgemeinen leicht und sanglich gehalten. Größere Ansprüche erhebt Zieglmeiers Festmesse, die man — ohne das Titelblatt mit dem Namen des Autors gesehen zu haben — der ganzen Faktur nach für eine Gollersche Komposition halten könnte: sie klingt und singt, bringt Abwechslung und Effekt und damit unseren modernen Chören eitel Freude. Ob solche Werke allerdings *aere perennius* sein werden, ist eine andere Frage. — Eine interessante, eigenartige Schöpfung legt Erb in seinem Opus 85 vor; das nenne ich charakteristische Musik, der eine persönliche Note anhaftet. Ich habe schon einmal Offertorien des gleichen Komponisten abgelehnt; von dem Geist derselben steckt auch in dieser Messe, aber in ganz anderer Prägung, geläutert im liturgischen Feuerofen, wenn ich so sagen darf. Tüchtige Männerchöre, die sich an diese zwar moderne, aber frei von aller Sentimentalität auftretende Messe wagen, unterziehen sich einer großen und dankbaren Aufgabe, die aber genaues Studium erfordert. Die mitunter etwas manirierte Orgelbegleitung darf nur in die Hände eines perfekten Spielers gelegt werden. — Auf ganz anderem Boden steht Kagerers Christophorusmesse: einfach, klar und durchsichtig wie ein Kristall, aber deswegen nicht minder kunst- und wirkungsvoll. Der sattelfeste Kontrapunktiker weiß in kurzen, sanglichen Themen viel zu sagen und drängt immer wieder zu neuen, schönen Höhepunkten, die aus dem Textinhalt geboren sind. Es gibt nicht viele Messen für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orchester; denn es erfordert nicht wenig Kunst, einerseits die Orchesterinstrumente auszunutzen und anderseits die zwei Singstimmen nicht zu erdrücken. Der Komponist hat das wirklich gut verstanden: die handschriftliche Orchesterpartitur, die mir vorliegt, zeigt es auf jeder Seite, ja sie weist unseren gewöhnlichen Orchestermessen gegenüber einen geradezu idealen selbständigen Instrumentalsatz auf; ungemein zart ist das *Benedictus* instrumentiert. Nicht immer einverstanden bin ich mit der ab und zu etwas brachyologisch gefaßten Textdeklamation, die in dieser Form stets auch ihre Rückwirkung auf den Rhythmus ausübt und die Sänger zum „Hacken" veranlaßt. Vielleicht liegt eine Erklärung hiefür darin, daß der Autor seine Messe mit *Missa brevis* überschrieben hat und den Text so prägnant als möglich abwickeln wollte. So sei denn diese Messe, eine der tüchtigsten und schönsten, die mir seit langer Zeit in dieser Form zu Gesicht gekommen, unseren Chören, großen und kleinen, auf das wärmste



empfohlen, zumal sie auch ohne Orchester aufgeführt an sanglicher und klanglicher Wirkung reich ist. Möge der begabte jugendliche Komponist, der gegenwärtig unter den Fahnen für unseres Vaterlandes Ruhm und Ehre kämpft, wieder glücklich zurückkehren und dann der *Musica sacra* noch manches Opus schenken, denn *„Inter arma silent Musae“!*

2. Lateinische Gesänge

Deschermeier, Jos., Op. 132. 51 Sonntags-Offertorien für eine Singstimme und Orgel oder für vier gemischte Stimmen mit oder ohne Orgelbegleitung. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 4 *M* 50 *Pf*, Stimmen à 90 *Pf*.

Infolge der neuesten römischen Reformen sind die Sonntage nach Pfingsten usw. für unsere Chöre notwendig geworden; dadurch sind viele der bisherigen Offertoriensammlungen, wie z. B. die bekannte Edenhofersche, veraltet. Der praktische Verleger hat nun diesen Gedanken aufgegriffen und obige Sammlung für eine Singstimme bezw. vierstimmig gemischten Chor herstellen lassen. Die Vertonung ist einfach und leicht, für unsere ländlichen Pfarrkirchenchöre berechnet. Der Satz im Vorwort „Bei vierstimmiger Ausführung hat die Orgel an den Advent- und Fastensonntagen zu schweigen“ ist in dieser Fassung nicht korrekt gemäß einer neueren Entscheidung der Ritenkongregation, welche zur notwendigen Stütze des Gesanges auch an diesen Tagen die Orgelbegleitung gestattet. So etwas sollte ein Komponist schon wissen, besonders wenn er das erste Hundert *opera* voll hat. Die Sammlung verdient zur Erreichung eines liturgisch-korrekten Gottesdienstes die weiteste Verbreitung auf unseren Kirchenchören.

Koch, M., Op. 23. Drei *Ave Maria* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 1 *M* 50 *Pf*, Stimmen à 25 *Pf*.

Leicht bis mittelschwer. Nr. 3 mit obligatem Sopransolo.

Ottaño, P. Nem., S. J. *Ave Maria* für fünfstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotesio.** Preis 3 Ptas.

Eine großangelegte Komposition über ein volkstümliches Thema. Manche Partien in der einen tüchtigen Organisten erfordernden Orgelbegleitung tragen etwas fanfarenmäßigen Charakter. Der gewandte Komponist wendet sich mit seinem rhythmisch bewegten Opus offenbar nur an große und gute Chöre — I. Teil fünf ♯, II. Teil sechs ♭ —, die ihre Kraft an demselben mit Erfolg versuchen können.

Schulz, J., Op. 10. Fünf *Veni Creator*. 2. Aufl. **Freiburg i. B., Herder.** Partitur 1 *M* 20 *Pf*, Stimmen à 20 *Pf*.

Nr. 1, 2, 3, 5 schlichte, homophone Sätze; Nr. 4 für vier Ober- und vier Männerstimmen.

Cohen, C., Op. 20. *Te Deum* und ein *Pange lingua* für vierstimmigen Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 *M* 20 *Pf*, Stimmen à 30 *Pf*.

Das Opus, in dem frische und klangvolle vierstimmige Sätze mit Choralsätzen wechseln, ist eine Freundesgabe zum 70. Geburtstag des inzwischen leider verstorbenen unvergeßlichen Kanonikus Prof. Nekes.

Canestrari, D., Op. 8, Nr. 1—5. Fünfzehn *Tantum ergo*. Nr. 1 für vierstimmigen gemischten Chor, Preis 1 *M* 15 *Pf*; Nr. 2 für Alt, Tenor und Baß mit Orgel, Preis 1 *M* 5 *Pf*; Nr. 3 für drei Männerstimmen mit Orgel, Preis 1 *M* 5 *Pf*; Nr. 4 für zwei Ober- oder Unterstimmen mit Orgel; Nr. 5 für eine Mittelstimme mit Orgel, Preis 90 *Pf*. **Turin, M. Capra.**

Meuerer, J. G., Op. 84. Fünf *Pange lingua* für vierstimmigen (bezw. achtstimmigen) gemischten Chor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 *M*, Stimmen à 20 *Pf*.

Müller, Fr., Op. 14. Neun liturgische Gesänge für vier Männerstimmen. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 *M*, Stimmen à 30 *Pf*.

Goller, V. Eucharistische Gesänge für gemischten Chor ausgewählt aus Werken von Meistern des 16.—19. Jahrhunderts und für den praktischen liturgischen Chorgebrauch eingerichtet. (Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich, Bd. IV). **Wien, Universal-Edition.**

Unter diesen Kompositionen sei besonders auf die wertvolle Sammlung zwanzig eucharistischer Gesänge hingewiesen, die eine Reihe oft benötigter Texte aus der Feder der besten Meister in teils einfachem, teils komplizierterem Satze bringt; es seien namentlich Bruckner und der fast noch ganz unbekannte Blasius Amon († 1590) hervorgehoben.

Franco, C., Op. 28. *Psalmus I: „Miserere“* für vierstimmigen gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 *M* 50 *Pf*, Stimmen à 20 *Pf*.

Visonà, G. *Sequentia „Stabat Mater“* für zweistimmigen Chor mit Orgel. **Turin, Capra.** Partitur 80 *Pf*, Stimmen à 10 *Pf*.

Leoni, R. *Improperia* für dreistimmigen Männerchor. **Turin, Capra.** Part. 80 *Pf*, St. à 10 *Pf*.

Pfeifer, Th. Die Auferstehungsfeier nach dem Direktorium für die Diözese Tiraspol für vierstimmigen gemischten Chor. **Nikolajeff, Mein & Pfeifer.** Partitur 50 Kop., Stimmen à 10 Kop.

Mit Ausnahme des Psalm *„Miserere“* ohne Bedeutung.

P. S. **Wie das Cäcilienvereinsorgan meldet, findet die für Oktober angesetzte Generalversammlung wegen des Krieges nicht statt.**

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

11. Heft
November

Zum Cäcilienfeste 1914

An heil'ger Stätte hör' ich klingen
Erhab'ner Töne Harmonie'n,
Um Gott ein würdig Lob zu singen,
Und unser Herz emporzuziehn.

Da mischt sich grausam in das Hallen
Der Klänge wilder Horden Gruß,
Durch Feuermeer und Büchsenknallen
Dröhnt blut'gen Krieges eh'rner Fuß.

Unzähl'ge sinken hin. Der Schauer
Des Todes durch die Völker zieht,
In Klänge unermessner Trauer
Verwandelt sich das hehre Lied. —

Und doch, es ist das Lied, das Tränen
Und Schmerz auch wundersam verklärt,
Das stillt der Seele tiefstes Sehnen,
Und heil'gen Mut der Hoffnung lehrt.

Nach Kampfgetös' in Sangesweise
Bricht sich der Streiter grimme Lust;
Versöhnend dringen hell und leise
Die Töne aus der Männer Brust.

Den Völkern, deren rauhe Helden
Im Sinn so auseinandergeh'n,
Kann nur des Liedes Sprache melden
Was Alle doch zuletzt versteh'n.

Ein Klang des Himmels fällt zur Erde,
Ein sanfter Hauch aus ew'gem Raum,
Kehrt betend dann zurück, daß werde
Zu wahrem Glück der Menschheit Traum.

Denn Traum ist jedes Menschenleben;
Gleichwie der Ton, verklingst auch du;
Was hält am Staube fest dein Streben,
Wo nur im Ewigen ist Ruh?

Wenn große Liebe stets im Bunde
So gern mit wahrer Schönheit steht,
Dann quillt aus heil'gen Liedes Munde
Der höchsten Liebe fromm Gebet.

Mit solchem Lied laß übertönen,
Cäcilia, der Völker Streit,
Laß ihren finstern Haß versöhnen
Sanft mit dem Gruß der Ewigkeit;

Laß uns vertrauensvoll erheben
Zu Gott, der einzig ist getreu,
Um allen wahres Glück zu geben
Und alles zu gestalten neu!

Hilf, Sankt Cäcilia, hienieden,
Sing bald dein schönstes Gloria,
Das uns verkünde Heil und Frieden
Im jauchzenden „Viktoria“! —

Regensburg

W. Scherer



Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

(Fortsetzung)

II. Intonation und Bewegung

Es ist allen bekannt, welchen Einfluß die verschiedene Intonation auf den Vortrag und den Charakter des ganzen auszuführenden Stückes ausübt: z. B. wirkt der Dreiklang auf *as*, besonders in der Terzlage, majestätisch und macht den Eindruck feierlicher Sammlung; derselbe Dreiklang um einen halben Ton höher genommen, verändert gleich die Wirkung und der Zuhörer gewinnt den Eindruck festlicher, edler Freude; das ist der Grund, warum die modernen, besonders die profanen Komponisten mit großer Sorgfalt die Tonhöhe ihrer Kompositionen überlegen, um diesen oder jenen gewissen Effekt zu erreichen. Die Alten jedoch waren imstande Tonwerke zu schaffen, welche, wenn auch aufwärts oder abwärts (jedoch unter gewisser Beschränkung) transponiert, gar nichts an ihrem inneren Werte oder ihrem Eindrucke auf das Herz und Ohr der Zuhörer verlieren.

Es sind wenige klassische Kompositionen, welche in der uns von ihren Verfassern gegebenen Tonhöhe aufgeführt werden können; meistenteils müssen sie transponiert werden. Der Chorregent erwäge also die Kräfte seiner Sängerschar und dann prüfe er genau die Komposition, welche er aufführen will, und erforsche sorgfältig jene Lagen, welche für die verschiedenen Stimmen seines Chores schwer sind; entdeckt er eine solche, welche unmöglich auch in der Transposition aufgeführt werden kann (mit ernster Rücksichtnahme auch auf die Lagen der übrigen Stimmen der Transposition), so lege er jene Kompositionen beiseite und nehme eine andere. Möge er sich nicht von der trügerischen Versuchung verleiten lassen, ein Stück oder eine Komposition so tief zu intonieren, daß die Ordnung oder der Charakter der Stimmen verdreht oder geändert wird, so daß z. B. ein für das volle Vokalquartett komponiertes Motett von der Altstimme, I. und II. Tenor- und Baßstimmen aufgeführt wird; das hieße die Komposition entstellen, welche auf diese Weise unter einem anderen Lichte erschiene, ja monoton würde und wenigstens Dreiviertel jener ausdrücklichen Wirkung verlieren würde, die der Verfasser erreichen wollte.[1]) Im ganzen genommen können die mit den Violin-, Sopran-, Alt- und Tenorschlüsseln geschriebenen Kompositionen *ceteris paribus* um eine kleine Sekunde bis eine große Terze tiefer intoniert werden; die mit den Sopran-, Tenor- und Baßschlüsseln aber kann man um eine kleine Sekunde bis eine große Terz (je nach den Umständen des Chores), sehr selten jedoch um eine Quarte, höher intonieren. Es liegt dann in der Gewandtheit des darin geübten Chorregenten sich am Anfange der Liniensysteme der einzelnen Stimmen den richtigen, der gewählten Tonhöhe entsprechenden Schlüssel vorzustellen, und dann den einzelnen Stimmen die in dieser Tonhöhe liegende Intonation anzugeben mit den Notennamen, welche in den geschriebenen oder gedruckten Stimmen erscheinen. Soll er z. B. einer mit den alten Schlüsseln versehenen Partitur eine augenscheinlich in *c* geschriebene aber in *es* aufzuführende Messe intonieren, so muß er sich anstatt der Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel die Violin-, Mezzosopran-, Alt-, und Baritonschlüssel mit drei ♭ denken. Und wenn die Gesangstimmen in *c* geschrieben sind und die

[1]) Wir meinen, daß diesbezüglich die Messe *Aeterna Christi munera* von Palestrina eine herrliche Ausnahme ist; in manchen Stellen dieser Messen müssen sich die Altisten in zu tiefen und die Tenöre in zu hohen Lagen bewegen; überdies kreuzen sich sehr oft diese Stimmen mit Nachteil für die Altisten; darum ist es ratsam diese Messe eine kleine Terz tiefer, also mit Alt-, Tenor-, Bariton- und Baßstimmen zu intonieren; der sel. Dr. Haberl hat dieselbe durch Breitkopf & Härtel in dieser Umschreibung herausgegeben.

zwei ersten Töne z. B. c und g sind, da er eine kleine Terz höher intonieren muß, so wird er für sich die Töne es und b nehmen, aber seinen Sängern gibt er dieselben unter dem Namen c und g.

Die erste Grundbedingung für die Richtigkeit der Interpretation ist nach der genau gerechneten Intonationshöhe das Tempo, d. h. die größere oder mindere Schnelligkeit im Zeitmaß. Ist das Zeitmaß gefunden, so besitzt man die richtigste Norm, um die Komposition auf gehörige und würdige Weise auszuführen. Es ist unmöglich kategorische und mathematisch genaue Regeln anzugeben: die Wahl des Zeitmasses hängt ähnlich wie das Kolorit und der Ausdruck von der besonderen musikalischen Veranlagung des Dirigenten ab, welcher imstande sein muß herauszufinden, mit welchen Licht- und Schattenseiten dieselbe zu versehen sei und wo dies zu geschehen hat.

Das leitende Urteil über das Tempo bilden der allgemeine Begriff des Zeitmasses, die Bauart der verschiedenen Phrasen je nach dem Texte, wofür sie angewendet sind und die Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Gliedern der Komposition.

1. Unter allen Maßgaben zur Regelung des Tempo ist die vorzüglichste diejenige, welche uns am deutlichsten von jenem Organ angegeben wird, welches in jedem Menschen das Aufeinanderfolgen des Früher und des Später zeigt: das Herz. Der Pulsschlag ist, weil von der Natur selbst in den menschlichen Organismus gelegt, das Einheitsmaß der natürlichsten Bewegung; alle anderen Abweichungen gehen um dieses herum, verhältnismäßig sich mit größerer oder minderer Schleunigkeit annähernd oder entfernend. Der Pulsschlag stimmt ungefähr mit dem *Andante* überein und könnte auf Grund des Maelzel-Metronoms (M. M.) mit den Zahlen 80—96 bezeichnet werden.

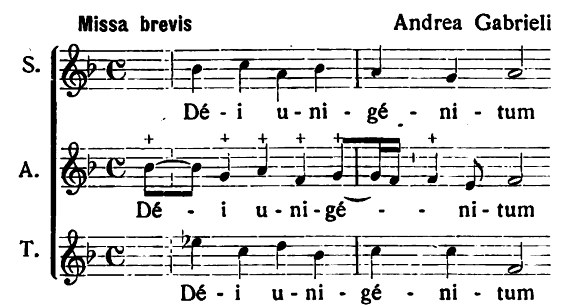
Für die Phrasen und ihre Glieder, vom Gesichtspunkte der rhythmischen Bauart aus betrachtet, mögen sich die Chorregenten an das jede Art des Zeitmasses, wie sie auch immer sei, berücksichtigende (und von den besten Dolmetschern der Alten eingeschärfte) Prinzip halten: „je reicher an Bewegung der Rhythmus ist, desto mäßiger und zurückgehaltener muß das Tempo sein, und andererseits je breiter der Rhythmus, desto schleuniger das Tempo, immer jedoch im angemessenen Verhältnisse. Das *Benedictus* z. B. der Messe *„Assumpta est“* von Palestrina muß *maestoso* anfangen, gleichsam *allegro moderato*, aber im zweiten Takte muß es merklich langsamer werden und im dritten noch mehr, bis zum *larghetto,* weil da manche rhythmisch gebrochene Stellen vorkommen.

2. Folgt einem polyphonen Satze ein homophoner oder ein mit gleichmäßig schreitenden Stimmen gebauter Satz, so darf dieser letztere eine schnellere Bewegung anbahnen, und man kann nachher das Zeitmaß verzögern, wenn das polyphonische Gewebe wiederkommt; z. B.:[1])



3. Das Tempo muß auch an jenen Stellen langsamer werden, wo irgend eine Stimme sich unmittelbar aufeinander folgende Synkopen hat; z. B.:

[1]) Die Notenbeispiele gibt die Redaktion der Raumersparnis halber im sog. Klaviersatz.

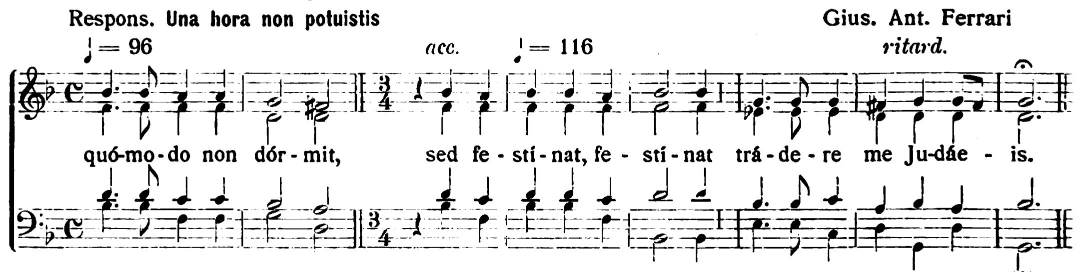


So auch wenn zwei oder mehrere Stimmen sich aneinanderdrängen und irgend eine Synkope haben; z. B.:



Die Bewegung muß ebenfalls beim Schlusse der ganzen Stücke und der einzelnen Perioden gemäßigt werden, so daß sie mit feierlichem und gemessenem Ernst enden.

4. Auch der Text ist von großem Gewicht bei der Bestimmung des musikalischen Rhythmus; und hier wird der Chorregent fleißig die Komposition durchprüfen und schauen, ob und welchen Einfluß der Text auf die musikalische Erfindung gehabt hat, und auf welche Weise der Verfasser die Vorstellung seiner Phantasie verkörpert hat. Um Empfindungen der Bewunderung oder des Schmerzes oder der Traurigkeit auszudrücken, braucht er breite Klänge und Akkorde; hier wird das Tempo nach dem oben festgestellten Grundsatze ziemlich schnell sein, weil der Verfasser schon seinerseits für den Ausdruck dieser Seeleneindrücke gesorgt hat; ganz anders möge man handeln, also mit Mäßigung des Tempo, wenn der Verfasser für die Fröhlichkeit oder Festlichkeit rhythmisch sehr gebrochene Töne oder rasch aufeinanderfolgende Akkorde anwendet. Hat aber die Komposition, auch in den meist charakteristischen Stellen, dieselbe Struktur wie im übrigen, so wird man das Zeitmaß beschleunigen oder langsamer nehmen müssen; z. B.:



5. Die Hauptregel aber, welche der Chorregent seinem Chor einschärfen muß, der in bezug darauf nie vollkommen gebildet genannt werden darf, wenn er dieselbe auch nur wenig verletzt, ist diese: Man muß mit aller Genauigkeit das Zeitmaß beobachten und ändern, ohne dies spüren zu lassen. — Die klassische Polyphonie ist die erste und echteste Tochter des Chorals; vor Zeiten von der größeren oder minderen Gewandtheit der Diskantisten erzeugt, geht in ihr jede Stimme ihren Weg für sich allein und drückt eine gregorianische oder eine gregorianisch gestaltete Gesangweise aus. Wie die Aufführung einer Choralmelodie verwerflich wäre, wenn auch nur leise, selbst nur die mit dem rhythmischen Iktus versehenen Töne wie gehämmert vorgetragen würden, so verwerflich wäre auch eine mehrstimmige Aufführung, wenn die rhythmischen Verteilungen in all ihrer mechanischen und dürftigen Nacktheit erschienen. Der Vortrag muß ein vom Tempo geregeltes Leben sein, mit jener natürlichen und ungehinderten Bewegung gepaart, die man anwendet, wenn man ohne Zeitmaß redet oder liest.



Am schlimmsten sind die Diasporagemeinden daran. In den rein katholischen Gegenden gibt es Sänger in Hülle und Fülle; aber wie müssen Pfarrer und Lehrerdirigent oder auch Küster-Chorleiter dort mühsam kämpfen, um den Beitritt eines einzigen Sängers, einer einzigen leistungsfähigen Sängerin zum Kirchenchore, zu erreichen.

Zu dieser mehr · inneren Schwierigkeit kommt die äußere, der großen räumlichen Ausdehnung der einzelnen Pfarrbezirke und die Zerstreutheit der Katholiken im Lande. Es ist überaus schwer, eine genügend große Anzahl singfähiger Chormitglieder zusammenzubringen. Wenn nun trotzdem auf solchem Stein- und Distelboden Cäcilienvereinsleben blüht, so ist das ein beredtes Zeichen von der Opferliebe der in Betracht kommenden katholischen Kreise.

Ein Diasporagebiet schwierigster Art bildet das Königreich Sachsen. Die Zahl der Katholiken bildet 5 %. Und diese noch nicht 300000 Katholiken sind, buchstäblich zu nehmen, über das ganze Land zerstreut. Nur zu einem Teil sind es einheimische Glaubensbrüder. Ein sehr großer Teil sind Eingewanderte aus Bayern, Schlesien, den Rheinlanden, Österreich, Italien und anderen Ländern. Somit kommt zur örtlichen Zerrissenheit der Niederlassungen noch die nationale Zerklüftung.

Es sind also alle Möglichkeiten so ziemlich erschöpft, die eine einheitliche Arbeit erschweren. Diese Buntscheckigkeit der äußeren Verhältnisse, dieser Mangel an innerem Zusammengehörigkeitsgefühl erschwert jede seelsorgerische Erziehungsarbeit, sei es im rein kirchlichen, sei es im Gemeinde- und Schulleben, insbesondere auf dem Gebiete der Vereinstätigkeit.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß es unter solchen Verhältnissen überaus schwer ist, Kirchenchöre im Sinne des allgemeinen Cäcilienvereins zusammenzubringen und sie, was das Schwerste ist, kraftvoll am Leben zu erhalten. Und trotz alledem: das Königreich Sachsen besitzt eine Anzahl rühriger Cäcilienvereine, die auch unter den schwierigsten Verhältnissen treu zur Fahne der *Musica Sacra* halten.

In letzter Zeit hat sich innerhalb des Diözesanverbandes eine Umwandlung, eine Ausgestaltung vollzogen, die uns der Beachtung wert erscheint. Aus der Erkenntnis heraus, daß es den zum allergrößten Teile mittelbeschränkten Mitgliedern der Cäcilienchöre des Voigtlandes, der südwestlichen Ecke Sachsens, nicht möglich ist, weite Bahnfahrten zu unternehmen, um einen Verbandstag zu besuchen, haben sich die zehn Cäcilienvereine genannter Landschaft zu einem Kreis-Cäcilienvereine zusammengetan, der Wanderzusammenkünfte abhält. Der fünfte Kreistag fand statt Sonntag, den 21. Juni, im Voigtlande. Die größte Stadt dieses Kreises ist Plauen im Voigtlande.

Angeregt durch die schönen Erfolge dieser Zusammenkünfte hat sich in diesem Jahre ein zweiter Kreis gebildet: der Erzgebirgische Kreis mit der Provinzialhauptstadt Chemnitz. Dieser neue Kreis umfaßt ungefähr sieben Vereine. Er hielt seinen Kreistag ab Sonntag, den 28. Juni, in Ölsnitz im Erzgebirge, einem Dorfe von 17000 Einwohnern.

Dank den unermüdlichen Bemühungen der zunächst beteiligten hochwürdigen Herrn Pfarrer waren drei Chöre auf dem Plane erschienen, um Proben ihres Könnens und Strebens zu geben. Es wurde Tüchtiges, zum Teil höchst Beachtliches geboten, so daß zu hoffen steht, daß sich das nächste Mal noch mehr Vereine beteiligen.

Für diese ganz eigengearteten Verhältnisse bedeutet jede Chorleistung eine Summe von Arbeit, einen inneren Gewinn, der für die Erziehung der Gläubigen zu dem kirchlichen Leben hin von gutem Einflusse ist. Folgende — skizzierte — Ansprache ist für diese schwierigen Seelsorgeverhältnisse berechnet. Da manche kleinere Gemeinde durch ihren Kirchenchor eine größere Beeinflussung im Guten erfahren kann, als dies in Großgemeinden möglich ist, wo sich alles mehr in unpersönlichen Formen abspielt, ist es vielleicht nicht ganz ohne Nutzen, einige der Hauptgedanken sinnenden Geistes zu erwägen und sie für die eigenen Verhältnisse nutzbar zu machen. — —

Was heißt: Cäcilianer sein?

1. Cäcilianer sein heißt zunächst: **musikalisch sein.** — Ein Mensch ohne musikalisches
iehör muß von der Teilnahme am Kirchenchore ausgeschlossen bleiben. Der Dirigent
andelt unrecht gegen den Chor und unklug gegen sich selbst, wenn er jeden, der sich
nmeldet, ohne weiteres aufnimmt. Eine Aufnahmeprobe unter vier Ohren, vielleicht in
iegenwart des Ortspfarrers, entscheidet allein über die Aufnahme. Daß unter Umständen
er sonstige Leumund auf erschwerende Tatsachen nicht hinweisen darf, liegt auf der
land. In Zweifelfällen entscheidet am besten der Pfarrer. Wo der Vereinsvorstand
ine andere Meinung durchzudrücken beabsichtigte, hätte ein Krebsleiden des Vereines
ereits sich angesetzt, das schleunig eine Operation nötig machte. In letzter Weise
rfordert die Wichtigkeit der Lebensfrage eines Kirchenchores Anfrage bei der höheren
eistlichen Behörde, soweit Lebensfragen des Kirchenchores in Frage stehen.[1])

Aber so mancher, der musikalisch ist, kann und will nicht Cäcilianer werden.
:r versteht nicht zu singen; denn der Cäcilianer muß

2. **stimmliche Veranlagung** aufweisen.

Früher genügte die mehr oder weniger ausgedehnte Herrschaft des einzelnen über
in Musikinstrument, um das einzelne Gemeindemitglied zur Aufnahme in die Gemeinchaft des Chores zu befähigen. — Aber es ist kein Zweifel, und der größte aller biserigen Tonpsychologen, Richard Wagner, hat es klar ausgesprochen: **Kirchenmusik im
igentlichen Sinne kann nur Gesangsmusik sein.** Und gerade Wagner hätte alle Ursache
ehabt, die dramatisierte Symphoniekantate zum Muster und Spiegelbild der modern
erichteten Kirchenmusik zu erheben. — Aber es gibt viele stimmlich gut veranlagte
Katholiken, die doch nicht Cäcilianer sind. Wie kommt das? — Ihnen fehlt die Liebe, die Empänglichkeit für die Schönheit der ernsten, der religiösen Musik. Daher muß der Cäcilianer

3. **eine auf das Ernste in der Tonkunst gerichtete Natur sein.**

In dieser Beziehung steht der den Anschluß an den Cäcilienverein Suchende nicht
llein da. Sein Streben nach ernster, religiöser Musik führt ihn zusammen mit den
Aitgliedern aller jener Chöre, die es sich zur Aufgabe gesetzt haben, ernste Musik aufuführen: die Oratorien eines Händel, Haydn, Mendelssohn, die Kantaten und Passionen
ines Bach, die Messen der Wiener Meister, das Requiem eines Berlioz, den Christus
ines Liszt. Und die Anhänger der neuen Bestrebung, den ersten und dritten Akt des
Parsifal in Kirchenkonzerten darzubieten, dürfen auf die Zustimmung weiter ernst gerichteter
Ausikkreise rechnen. Aber sind alle jene nach Tausenden zählenden Chormitglieder
Cäcilianer? — Nein! — Wollen sie es werden? — Wer weiß? Können sie als Cäcilianer
gelten? — Nein!

Es muß also noch ein Etwas sein, was den echten Cäcilianer ausmacht. Und dieses
Etwas erscheint uns als eine im verborgenen schaffende Leuchtkraft, als eine Kraft aussendende Lichtquelle, die das einzelne Chormitglied zu dem erst erhebt, was es sein
will und sein soll; die ihn erst zum rechten Cäcilianer macht. Und das ist der
ebendige Glaube an die Gegenwart Jesu Christi im Allerheiligsten Altarssakrament. Das ist das volle Verständnis aus dem Glauben heraus, daß
das heilige Meßopfer, daß die Liturgie der heiligen katholischen Kirche
ganz dasselbe ist wie der blutige Kreuzestod des Erlösers auf Golgatha.
Der wahre Cäcilianer muß also

4. **ein tiefgläubiger Katholik sein.**

Es bleibt ein Irrtum, wenn man meint, je größer das musikalische Verständnis und
die Gesangstechnik eines katholischen Kirchensängers sei, desto größer sei der Eindruck
seines Gesanges. Das ist nicht wahr. Mit den genannten Bedingungen sind erst die
Voraussetzungen gegeben zu einem rein technisch vollendeten Vortrag.

Diese Technik vermag wohl äußerliches Gefallen an der Leistung des Gesangskünstlers zu erregen. Aber diese Eindrücke, wenn sie nichts weiter künden, als daß der
Sänger seine Technik beherrscht, gleichen Spiegelbildern; wenn man den Spiegel beiseite
stellt, erlöscht das Bild; man vergißt, wie das Spiegelbild ausgesehen hat. Die Anschauung
übt eine bleibende Wirkung nicht aus.

[1]) Vergleiche die betreffende Ausführung in dem neuesten Erlasse der Kölner Behörde.

Ganz anders, wenn im Gesange die Seele mitspricht. Es muß zur Kunsttechnik hinzutreten das Ergriffensein der Seele des Künstlers von der Idee des Dargestellten, sonst bleibt seine Leistung kalt wie ein Marmorbildnis. Ein Künstler mit solcher seelischen Untermalung, mit bewegter Seele, bietet in dem Gesange, in der Melodie, in dem Texte noch ein Mehr an Seele, die wie ein Lebensodem das Kunstgebilde mit Farbe, mit Lebenskraft ausstattet. Die Rose der schönen Vortragskunst wird durch Eintauchen in das Seelenleben erst zum Duften angeregt. Ein solcher Vortrag weckt im Zuhörer die Kunstahnung, die Kunstvernunft. Der Zuhörer wird so stark durch das Zuhören ergriffen, daß er nicht weiß, wie er in diesen Zustand der seelischen Erregung hineingeraten ist. Er versteht sich selbst kaum noch; er weiß nur das eine, daß in ihm eine Macht wirkt, die ihn fesselt und zur tiefinnerlichsten Teilnahme zwingt. Es kommt ihm vor, als sei es ihm zum ersten Male klar, was Kunstleben heißt.

Das Merkwürdige an diesem Vorgange ist, daß diese Innenwirkung als unabhängig sich erweist von der Größe des musikalischen Apparates. Wir haben großen Aufführungen beigewohnt, wo die Zahl der Sänger auf achthundert gesteigert ward. Mit den Instrumentalisten zusammen waren ein Tausend tätig, das Tonstück zur Anschauung zu bringen.

Wir haben akustische Zusammenpralle von vier Blasorchestern erlebt, die uns fast den Atem nahmen. — Gewiß, das Gefühl des Riesenhaften drückte auf uns, daß wir geraumer Zeit bedurften, um wieder zu uns zu kommen. Aber — obwohl jene Darbietungen der Vertonung des erhabenen Requiemtextes galten, obwohl uralter Hymnentext in modern musikalischem Gewande geboten ward in einer Größe und lastenden Schwere, die alles bisher Dagewesene überbot — wenn wir nach Beendigung des „geistlichen Schauspiels" uns die einfache Frage vorlegten: kam dir bei der Aufführung der Gedanke ans Beten? — hast du jetzt, da alles glücklich vorbei ist, den inneren Drang, ein „Vaterunser" still für dich zu beten? — so gab die erschütterte Seele die deutliche Antwort: wenn es möglich wäre, so wolle man mich jetzt mit Beten in Ruhe lassen. Und wiederum erinnern wir uns eines Morgens. Sonnenschein lag auf den bunten Fenstern der Ostseite des Gotteshauses. Die Orgel sang leise. Der Beter waren wenige — und dann begann eine zarte, weiche, kindliche Stimme — und sie sang wie ein Vöglein — einfach, schlicht und weich dem Heilande den Morgengruß; das gab einen Sonnenaufgang im Herzen, und die lauschende Seele sang mit in innigem Gebete.

Und ein anderes Mal erzählte mir ein Freund, daß er gekniet habe in der wundersamen St. Emmauskirche zu Prag. Da habe eine einzelne Männerstimme angestimmt den Ruf: *Agnus Dei, qui tollis* . . . Und da sei vor seine Seele getreten die ganze Schwere der Sünde, und von oben herab — so habe es ihm geschienen — habe sich herabgesenkt die lichte Größe der Liebe Gottes. Es sei ihm vorgekommen, als habe er zu gleicher Zeit zwei Stimmen, zwei Gesänge gehört: den einen, der von der Schwere des Leidens Jesu erfüllt war; den andern, der von der Süßigkeit der Liebe Jesu durchtränkt war und das Herz anrief zu dankbarer, inniger, aufrichtiger Gegenliebe.

Und ferner gedenken wir eines einfachen, schlichten Landpfarrers, der es weit von sich gewiesen hätte, in musikalischen Dingen als Sachverständiger zu gelten. Er kam einst nach der Feier der stillen heiligen Messe zur Orgel, ergriff die Hand des Organisten mit beiden Händen, drückte sie und sagte: „Ich danke Ihnen für das Lied nach der heiligen Wandlung. Mit solcher Andacht und Innigkeit habe ich selten die heilige Messe feiern können. Es ist nicht meine Art, sentimental zu sein; Sie kennen mich. Aber ich schäme mich nicht, Ihnen zu gestehen, daß mir die Tränen über die Wangen gelaufen sind." —

Was war die Ursache: zwei Kinder, ein zwölfjähriger Knabe und ein vierzehnjähriges Mädchen, hatten zweistimmig das alte, schlichte Wallfahrerlied gesungen Schönster Herr Jesu.[1])

Und noch eines sei angeführt: eine einsame Notkirche des Vororts einer Millionenstadt Europas hat nicht die Mittel, einen Organisten zu bezahlen. Wie die unverdorbene

[1]) 

, dasselbe Lied, das Liszt als ein Hauptmotiv in seiner „Heiligen Elisabeth" benutzte als Lied der Kreuzfahrer. (Leider will uns der dort vorgeschriebene beschleunigte Rhythmus nicht so recht gefallen.)



rauenseele nun einmal ist — opferreich, hilfespendend und gut — hatten sich drei ngere Damen zusammengefunden und sangen während der Frühmesse, vor dem eschäftsanfang, einfache, zweistimmige Marienweisen; einfach, schlicht, ohne Orgel, ganz ill und fromm für sich. Und diese Blume des singenden Gebetes blühte dicht vor en Toren der Weltstadt. Dieser Tag hatte für uns seine Weihe erhalten und sie ehalten. So wird ein frommer, einfacher, schlichter Gesang zum Schutzengel in den chweren Gefahren der Welt.[1])

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß die Schönheit wie auf allen Gebieten o auch im gottesdienstlichen Gesang einfach ist. Wenn die Kunst nur wahr st, dann verzeiht man ihr manchen Schönheitsfehler.

Die Grundtugend, das Hauptmerkmal des echten, des wahren Cäcilianers st und bleibt seine ehrliche Gläubigkeit, seine lebenswahre, lebenswarme uffassung des Christentums. Und dieser sein Glaube gruppiert sich um das eine euchtende Geheimnis der persönlichen Gegenwart Jesu im Allerheiligsten Sakramente. e lebendiger dieser Glaube, je größer dieser Glaube, desto mehr, desto tiefer dringt er Cäcilianer in den Geist seines heiligen Chordienstes ein.

In früheren Zeiten war es geweihter Mund, war es der Priester, der auf dem Chore llein singen durfte. Jetzt aber darf auch der Nichtgeweihte singen, was sonst nur er Diener Gottes singen durfte. Jetzt darf der Chor mit dem Stellvertreter Gottes am ltare singend beten: *„Kyrie;* Herr, erbarme dich unser!" Das *Gloria* des Priesters — er Chor setzt es fort. Das *Credo* stimmt der Priester an. Wer setzt es fort? Der Chor. Das Offertorium beten beide gemeinsam: Priester und Sänger. So ist es im *Sanctus, Benedictus* und *Agnus*. — Die Kirche hat darum, wo nur immer angängig, dem Manne das erste Wort gelassen. Und wo die Verhältnisse günstig sind, da ruft sie das Ebenbild des zwölfjährigen Jesusknaben zum heiligen Dienste herbei, sangesfrohe, sing-geübte Knaben und wehrt dem weiblichen Geschlechte den Zugang zum Kirchenchore.

Wir aber in der Diaspora, wir können diese Idealverhältnisse nicht herbeiführen. Wir Dirigenten, im Verein mit den kunstbegeisterten, für die Liturgie entflammten Priestern rufen die Frau, die Jungfrau zu Hilfe. Welch eine Auszeichnung! Wer wollte da säumen. Und es ist, als wollten sie Vertrauen belohnen mit Gegenvertrauen: der weibliche Teil der Chormitglieder beweist in fast allen Chören treueren, pünktlicheren, fleißigeren, opfermütigeren Geist als die Männer.

Aber, lieber Cäcilianerfreund! Du hast das große, bedeutungsvolle Recht erhalten, an dem Gesange des Priesters während des heiligen Meßopfers teilzunehmen; nun besinne dich auch auf deine Pflichten.

Der wahre, überzeugte Cäcilianer muß a) **fleißig im Probenbesuche sein.** Wer seltener zu den Proben kommt, beleidigt die Mitsänger. Der Säumige sagt durch seine Nachlässigkeit: ich kann ohne Probe das, was die anderen Sänger kaum mit Probe können. Er wird den Mitgliedern eine drückende Last: sie müssen seinetwegen wiederholen, was sie ohne seine Fehler bewältigt hätten. Er wird eine Last dem Dirigenten, der sich mit ihm doppelt plagen muß.

Mitunter sind diese probelässigen, unpünktlichen Mitsänger die empfindlichsten Personen. Sagt ihnen der Dirigent auch nur einen Ton, dann gehen sie und ziehen ihre Freunde schließlich mit.

Auch soll es vorkommen, daß den Spätling die Eitelkeit plagt: er tritt mitten im Singen ein; flugs die Stimme her, und nun singt er los, daß einem angst und bange werden möchte. Er will zeigen, daß die Überei jetzt, wo er mitsingt, aus einem anderen „Tone" gehe. Diesen Ton, den Brüllton, kennen wir zur Genüge. — Die Lässigen und Unpünktlichen sind das Kreuz für Chor und Dirigent besonders in den vorgeschrittenen Chören; denn ein feineres dynamisches Abwägen der Stimmen ist bei dem Wechsel in der Stimmbesetzung während der Proben unmöglich.

[1]) Die Sängerinnen sind vielleicht doch nicht so ganz ohne Bildung gewesen; jedenfalls bewiesen sie vornehmen Geschmack: sie vermieden auch nur den Hauch eines Portamentos und des bekannten, unfeinen Flackerns der Stimme, das im Konzerte zur Qual, im Kirchenraume zur musikalischen Todsünde wird.

Ein Kirchenchor muß nach und nach zugrunde gehen, dessen Mitglieder die Proben unregelmäßig und unpünktlich besuchen. Leistet ein Chor Tüchtiges, dann vermag er auch immer, ohne jede Ausnahme, guten Probenbesuch aufzuweisen. Letzten Endes ist die Einhaltung der äußeren Ordnung ein Beweis von sittlicher Festigkeit. Wer Ordnung in den Proben und Aufführungen innehält, beweist damit Treue, Gewissenhaftigkeit, Opfersinn.

Damit kommen wir zu der zweiten Haupttugend des Cäcilianers; er muß b) **opferwillig** sein.

Der Opfersinn ist für den wahren Cäcilianer so notwendig, wie der Lunge die Luft. Es geht kein Aufführungstag, keine Stunde der Probe vorüber, ohne von dem Cäcilianer Opfer zu fordern. Der kirchliche Dienst mit Vorbereitung verlangt: 1. Opfer an Zeit. Es gibt Kirchenchöre, deren Mitglieder zu den Proben erscheinen, ohne Zeit zum Abendbrot zu finden. Aus den Räumen des Geschäftes geht es unmittelbar in das Probezimmer. Wahrlich, für diese Mitglieder ist die Zeit kostbar.

Es müssen Opfer gebracht werden 2. an Unterordnung unter das Ganze. Mitunter glaubt ein Mitglied einer anderen musikalischen Auffassung im Tempo, in der gewählten Tonhöhe sein zu dürfen. Da heißt es schweigen. Aber dieses Schweigen muß bis dahin ausgedehnt werden, daß auch die innere Stimme der Auflehnung gegen die Anordnung des Dirigenten zum Verstummen gebracht werde. Diese inneren Opfer sind die schwersten.

Ein Opfer besonderer Art ist 3. die Einordnung in das Ganze. Die Diasporagemeinde ist in der Regel klein. Die gesellschaftlichen Gegensätze treten dicht nebeneinander auf. Da steht eine Dame der ersten Gesellschaftskreise neben einer angehenden Verkäuferin. Da singt der Fabrikbesitzer aus einer Stimme mit dem im vierten Jahre lernenden jungen Manne. Es ist nicht einem jeden gegeben, sich über diese Unterschiede der äußeren Stellung gleichmütig hinwegzusetzen.

Hiezu kommt die Verschiedenheit in der musikalischen Sonderbildung. Hinter einer Altstimme, die als eine gesuchte Konzertsängerin gilt, steht ein kaum sechzehnjähriges Mädchen, dem es ohne viel Anstrengung „gelingt", statt der Altstimme den Sopran in der tieferen Oktav mitzusingen. Neben der Dame von vornehmer Stimmbildung „singt" eine Nachbarin mit der bekannten heulenden Altstimme, schreit ein gesunder Junge sich die Stirne rot — und dabei handelt es sich um Wiedergabe eines *„Et incarnatus est"* im *piano* vorzutragen vom Alt allein. Der Wissende muß auch hier schweigen. Es hilft alles nichts. Aber jeder, der Bescheid weiß, wird jener gebildeten Sängerin recht geben, wenn sie das Mit„singen" ihrer näheren Umgebung als eine Nervenstörung ernsterer Art empfindet.

Lieber Freund, das sind Opfer, große, schwere Opfer. Aber wir sind mit ihrer Aufzählung noch nicht am Ende.

Da hat sich eine Sängerin eingefunden, die sich als Kunstsängerin vorgestellt hat. In der Tat eine gebildete, schöne, starke Stimme; sie übertönt den gesamten Sopran; sie bedrängt den Alt, sie fordert den Tenor zu den höchsten Anstrengungen heraus und bereitet dem Basse ernste Besorgnisse um dessen dynamische Oberherrschaft. Im Grunde genommen besteht forlan der Chor aus zwei Chören, aus dem alten Chore einerseits und aus der neuen Kunstgesangstimme andrerseits.

Anfänglich herrschte eitel Freude über diesen Stimmgewinn; aber was muß der Dirigent bemerken? Während des *Gloria* dreht sich der und jener betende Zuhörer drunten im Schiff auf einem Ruck um und wirft verstohlen einen raschen Blick nach oben. Im Schlußakkord gellt eine Stimme grell nach. Wir wissen, „wer es war". Einige von den Damen des alten Chores stoßen sich leise mit den Ellenbogen, wenn der Sopran allein zu singen hat. Die Herren werden schon etwas deutlicher und lassen Bemerkungen etwa wie „Schreierei" fallen. Zuletzt frägt der sonst sich sehr zurückhaltende Pfarrer: „Herr Dirigent, wer ist die Dame, die man fast immer ziemlich deutlich durchhört?" — Der arme Dirigent. Ihm fehlten einige tüchtige Stimmen gerade im Sopran. Nun hatte er das Glück, eine Hilfe zu bekommen, und nun ist es wieder nicht recht.

Heimlich gesteht er dem Freunde: „Es ist doch zu schade; jetzt singt mir die eine Dame den ganzen Chor in Grund und Boden. Und sagen kann ich ihr es nicht. Sie nimmt es mir schließlich übel und geht ihrer Wege. Dann sitz ich wieder da!"

Und der Freund möchte gern trösten, kann es aber nicht. Wenn sie nur nicht zu allem Unglück mit der Stimme so auffällig wackelte. Aber es ist schon so. Diese Art Sänger erklimmen nur mühsam die geforderte Höhe und, um sich auf ihr zu halten, wenden sie besondere Atemkraft an. Die Stimmlippen erlahmen auf kurze Zeit, werden aber rasch wieder in die gewünschte Spannung zurückgetrieben, und so entsteht ein rasches Auf und Nieder, die Pein aller feiner gestimmten Zuhörer. Das Übel ließe sich noch ertragen, wenn der Inhaber dieser flackernden Stimme nicht sich auf dieses Tremolo etwas zugute täte. Zu alledem kommt hinzu, daß diese Eigenart sehr bald von umstehenden Sängerinnen mit hilflosem Geschmack nachgeahmt wird. Die Folge ist, daß die flackernden Stimmen des Soprans weichlich, weibisch, weinerlich, mit einem Worte unkirchlich klingen.

Es gehört eine mehr als gewöhnliche Opferwilligkeit dazu, einesteils an der Beruhigung der Flackerstimmen zu arbeiten, andernteils die Kraft der Stimme soweit zurückzudämmen, daß sie sich organisch mit den übrigen Chorstimmen verschmelze.

Im Zusammenhange hiemit fällt uns ein Wort des seligen Dr. F. X. Haberl ein, der einst äußerte: ein Chor von lauter Kunstsängerinnen klänge nicht gut. Er hat recht; denn jede dieser Sängerinnen verfügt über eine stark ausgeprägte Eigenstimme, daß sich die Form der Tonwellen, die zur Ursache der Tonfarbe wird, nicht innerlich verbindet mit den Wellenformen der anderen Stimmen.

Vor allem muß der echte Cäcilianer sich stark genug fühlen, 4. auf äußere Anerkennung zu verzichten.

Äußerlich verschwindet seine Stimme in dem Gesange des Chores. Der Sänger hat also nie Gelegenheit, sich selbst zu hören. Wird er einmal zu einem Soloquartett oder zur Bildung eines Halbchores herangeholt, dann bezwinge er die Lust zur Eitelkeit. Er singe, wie wenn er mit dem gesamten Chor sänge. Schlimmer wird die Sache, wenn der Dirigent dasjenige Chormitglied nicht mit auswählt, das sich zuerst und vor allem zum Einzelgesange befähigt glaubt. In diesem Falle sich nicht beleidigt zu fühlen, grenzt an das Heldenhafte. Aber — auch dieser Sieg muß gewonnen werden.

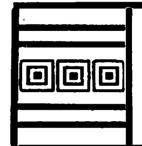
Man stellte mitunter an uns die Frage: „Werden die Mitglieder Ihres Chores bezahlt?" Die Antwort lautete: „Nein!" — „Dann können Sie mir leid tun!" — Aber man nehme sich zu diesem Mitleide mit dem Chordirigenten etwas Zeit.

Gewiß, die Leistungen der Chöre in Aachen, Berlin, Leipzig, Regensburg u. a. Orten wären nicht so herrlich, wenn dort nicht ein Stamm festbesoldeter Sänger sich vorfände. Der Berliner Domchor kostet jährlich an die 70000 Mk. Der Chor in Baltimore soll über 40000 Mk. Ausgabe verursachen. Wo also Geld vorhanden ist, da wende man es zur Besoldung des Dirigenten und seines Chores an.

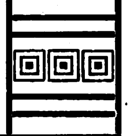
Aber, wo bloß geringe Summen abfallen, da erziehe man die Chormitglieder zum völligen Verzicht und verweise man die kleine Summe für notwendigere Zwecke der christlichen Nächstenliebe. Der kleine Erlös an Beihilfe hat für den einzelnen nicht viel zu besagen.

Erzieht man die Sänger zur Erfassung der Idee des rechten Kirchenchorsängertums, legt man ihnen nahe, daß ihr Amt ein Priesteramt am Volke, ein Ehrenamt für den Gekreuzigten ist, dann kommt ein Gedanke ans Wachsen, aus dem die rechte Auffassung des Kirchenchoramtes sich ergibt: der Gedanke einer Singbruderschaft. Man singe zu Gottes Ehr! Dann wird der Cäciliengedanke tiefe Wurzel fassen: „Kein Weg zu weit, kein Dienst zu schwer." Dann wird der Kreuzgedanke im Sänger wach. Und von dem Kreuze gilt heute noch, was verheißungsvoll auf der Fahne des ersten christlichen Kaisers stand: „In diesem Zeichen wirst du siegen!"





Kirchenmusikalische Plauderei aus dem Ausland



Von einem deutschen Organisten

Am 13. Juni 1914 wurde in Alexandrovka, einem deutschen Dörfchen in der Krim, eine von der Firma Jos. Mauracher in St. Florian bei Linz neuerbaute Orgel eingeweiht, welcher Umstand wohl einen kleinen Artikel über die hiesigen kirchenmusikalischen Verhältnisse rechtfertigen dürfte.

Vor nunmehr zwei Jahren wurde ich aus dem romantischen, an Naturschönheiten fast überreichen Rheinlande auf Rußlands öde Steppen importiert, um hier, unter dem Schutze und mit der Hilfe der heiligen Cäcilia für die *„Musica sacra"*, die man fast nur vom Hörensagen kannte, zu wirken. Zwar war auch früher in dem alten Bethaus schon gesungen worden, aber in der neuerbauten, hübschen Kirche wollte man sich mit einem solchen Gesange nicht mehr begnügen. Es war eben hier wie in den meisten deutschen Dörfern in russischen Landen: Der Lehrer, der zugleich auch als Küster, Organist und Chordirigent fungierte, war ein guter Mann, der zwei bis drei Ämter fast unentgeltlich bekleidete, und zwar so recht und schlecht es eben bei seiner musikalischen Bildung gehen wollte. An Chorpersonal war vorhanden: ungefähr 10 Soprane, 4 Alte (alles Mädchen von 10—20 Jahren), ein Dirigent und ein einziger Baß, der aber so bescheiden war und so ritterlich gegen seine weiblichen Kollegen, daß er diesen immer den Vortritt ließ und nur bei ganz feierlichen Anlässen auf dem Plane erschien — oder hatte er für gewöhnlich Betrachtungen über das Alleinsein auf weiter Flur —? Sicher aber wird der Arme oft empfunden haben wie wahr die Worte des Schöpfers sind: „Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei."

Eine mehrstimmige Komposition von diesem Chore zu hören, hatte ich leider nicht das Glück, wohl aber ward ich gewürdigt, verschiedenen Sonntagsaufführungen, die in deutschen Liedern beim Hochamt und in einigen Psalmen bei der Vesper bestanden, beizuwohnen. Dies alles sang der Dirigent, der wohl auch nach mancher traurigen Erfahrung ganz resigniert sein mochte, von A—Z *pianissimo* mit, ohne von der Anwesenheit seines Chores weiter Notiz zu nehmen. Nach den ersten Worten setzte dann der Leithammel unter den Altistinnen mit einer schrecklich kreischenden Stimme *fortissimo* ein; darauf folgten einige Soprane und so ging's weiter, bis man am Schluß der ersten Zeile, manchmal auch noch später, ganz einträchtlich beisammen war. Auf diese Weise wurde jedes Lied und jeder Psalm fugenartig angefangen, erlebte aber immer nur eine Durchführung.

Zur Ehre des Dirigenten sei aber gesagt, daß es unter den obwaltenden, überaus mißlichen Verhältnissen gar nicht möglich war, der Sache auch nur in etwa gerecht zu werden. Die Pfarrei wurde erst vor einigen Jahren gegründet; und da früher jährlich nur einige Male ein Priester hierher kam, so hatte er von niemand Hilfe zu erwarten, war vielmehr nur auf sich allein angewiesen. Zieht man dann noch in Betracht, daß ihn die Schule beinahe den ganzen Tag in Anspruch nahm und er, wie schon erwähnt, für den Kirchendienst faktisch keine Besoldung erhielt, so muß man alle Hochachtung vor dem Manne haben, daß er sich der Sache überhaupt noch annahm.

Es galt nun zunächst, ein anderes Chorpersonal zusammenzubringen, was auch, dank der tatkräftigen Hilfe des H. H. Pfarrers, in ganz kurzer Zeit gelang. Für die Männerstimmen waren jedoch nur Burschen bis zu zwanzig Jahren zu haben, weshalb man immer die nicht gerade angenehme Aussicht hatte, eines Tages wieder auf die Suche nach neuen Sängern gehen zu müssen, weil die alten Soldaten geworden waren. Verheiratete Männer hatten anscheinend eine gewisse Scheu oder Scham unter die Sänger zu gehen und waren nicht zu bewegen, mitzusingen, bis vor kurzem auch bei ihnen das Eis brach und sie sich, dem immerwährenden Drängen endlich nachgebend, bereit erklärten. Nun kann man doch ruhig in die Zukunft blicken, da jetzt ein Stamm vorhanden ist, der nicht alle paar Jahre wechselt. Der Chor zählt nun ungefähr fünfzig Stimmen.

Nun ging das Proben los. Aber, o weh! Von den älteren Sängerinnen, die ich alle beibehalten hatte, um wenigstens von Anfang an nicht ganz auf dem Trockenen zu sitzen, wurde ich als Neuling, oder wie man in Amerika sagt, als „Grüner" so ziemlich von oben herab betrachtet. Fiel im Eifer dann schon mal ein weniger schmeichelhaftes Wort, dann drohte gleich das Gespenst des Aufstandes. Die betreffende Probe wurde zwar noch bis zum Ende ausgehalten, auf dem Heimweg aber wurde einstimmig der Generalstreik beschlossen. Einige wohlgemeinte und beruhigende Worte von seiten des Herrn Pfarrers hatten wohl immer die Wiederaufnahme der Arbeit zur Folge, konnten aber weitere solche Fälle nicht verhüten, bis endlich öffentlich von der Kanzel herab den Rädelsführerinnen angedroht wurde, sie vor der ganzen Gemeinde in Schimpf und Schande zu stellen, worauf es bis heute nur noch Arbeitswillige gab.

Mit den Buben ging es nicht viel besser. Dieselben waren, namentlich an den langen, dunklen Winterabenden, viel lieber draußen auf der Suche nach Abenteuern, als in der Singstunde, zumal da sich das Ding verzweifelt oft wiederholte: jeden Abend eine oder die andere Stimme und zweimal die Woche alle Stimmen zusammen. In Rußland kann man aber mit dem besten Willen nicht anders, als daß man den Winter ausgiebig zum Proben benutzt, weil man den ganzen Sommer hindurch wegen der Feldarbeit, bei der alle beteiligt sind, keine Proben halten kann. Und so blieb auch den großen Buben nichts übrig, als sich durch die Macht des Herrn Pfarrers unter meinen Taktstock zu beugen.

Ein dritter wesentlicher Bestandteil unseres Chores wollte sich aber durchaus nicht, weder der einen, noch der anderen Macht fügen, sondern ging beharrlich seine eigenen Wege — unser altes Harmonium. Ein wahrer Marterkasten! Sei es nun, daß ihm das zunehmende Alter mit Rheumatismus arg zusetzte und es daher bei jedem Witterungswechsel neue Beschwerden empfand, oder daß es von Geburt aus mit einem eigensinnigen Schädel erblich belastet war; möglich auch, daß die Mäusefamilie, die sich in seinem Innern häuslich niedergelassen hatte und seine Eingeweide zernagte, an allem schuld war — kurz: es gab lärmende Festperioden und stille Trauerzeiten. Bei ersteren pfiff und johlte es aus allen Ecken und Fugen, und bei letzteren gelang es nur mit der größten Überredungskunst und allerlei Kniffen, ihm wenigstens nur die allernotwendigsten Töne zu entlocken. Wie oft hat man da nach der neuen Orgel als nach dem kommenden Erlöser geseufzt! Unglücklicherweise war dies an Alter aber nicht an Ehren reiche Harmonium das einzige Instrument, welches zu Probezwecken benutzt werden konnte, infolgedessen im ersten Winter alle Proben in der kalten, noch dazu sehr feuchten Kirche gehalten werden mußten. Ich muß daher trotz der oben erwähnten kleinen Sängerlaunen, den Chormitgliedern hohes Lob spenden, daß sie sich überhaupt noch bereit fanden, unter diesen höchst ungemütlichen Verhältnissen mitzumachen. Sehr wahrscheinlich wäre ich unter diesen Umständen an ihrer Stelle auch immer bei dem streikenden Teile gewesen.

An erster Stelle mußte nun für die deutschen Hochämter ein Ersatz geschaffen werden, was durch eine leichte, schnell eingeübte Choralmesse geschah. Schwieriger gestaltete sich die Reform der Vesper. — Hier muß ich vorausschicken, daß es bei den Deutschen Rußlands fast gar keine deutschen Volksandachten gibt. Dafür aber werden beinahe überall Vespern und vielfach möglichst unliturgische gesungen, für die das Volk natürlich kein Verständnis hat und daher auch keinen Anteil daran nimmt. Erfreulicherweise macht sich in letzter Zeit — wenigstens soviel mir aus einigen Dörfern bekannt ist — auch wieder das Verlangen nach Privatandachten geltend. So haben auch wir in der Fastenzeit und in den Monaten Mai und Oktober anstatt der Vesper nur Andachten in der Muttersprache gehalten. Möge auch in Rußland durch diese Privatandachten der deutsche Volksgesang mit seinen zahlreichen Perlen echter, christlicher Kunst immer mehr Verbreitung finden! Sicherlich, davon bin ich überzeugt, würde dies nicht wenig dazu beitragen, das Deutschtum in Rußland zu erhalten. — Dabei stellte sich heraus, daß der weitaus größte Teil der Sänger nur die paar Psalmen lesen konnte oder vielmehr auswendig wußte, welche früher an allen Sonn- und Feiertagen gesungen wurden, woraus

sich die Notwendigkeit ergab, einen jeden Vers eines neuen Psalmes einzudrillen bis auch dieser wieder ungefähr auswendig gesungen werden konnte. Nicht wenig Arbeit und Geduld erforderte auch die Verbesserung der geradezu entsetzlichen Aussprache und Vokalisierung. So ging es denn immer langsam, Schritt für Schritt, aber sicher vorwärts, immer das eine Ziel vor Augen, auch hier auf einsamer Steppe, in weltvergessener Abgeschiedenheit, seine ganze Kraft in den Dienst des Allerhöchsten und zur Erbauung der Gläubigen einzusetzen.

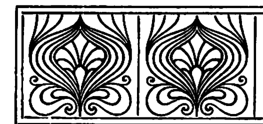
Die ersten mehrstimmigen Kompositionen waren natürlich ganz leichter Art, aber nichtsdestoweniger sehr ansprechend. Ich nenne nur den Engel des Herrn für vierstimmig gemischten Chor von Englhart, welcher stets gern gesungen und gern gehört wird. Bei den Sängern zeitigten solche Sachen immer wieder neue Lust und Liebe, so daß man bald über alle Beschwerden triumphierte.

Heute darf ich wohl ruhig sagen, daß manche darunter sind, die die Probe kaum erwarten können. Nach und nach wurden auch einige Messen einstudiert und so haben wir bis jetzt in unserm Repertoir: zwei vierstimmige, einige zweistimmige und einige Choralmessen — von ersteren ist eine mit und eine ohne Orgel — und eine Anzahl Motetten. Gewiß ein winziges Repertoir; aber eine ganze Summe von Mühe und Arbeit. Wohl jeder wird mir gerne glauben, daß man in nicht ganz zwei Jahren, aus solchen Anfängen heraus, keinen in jeder Beziehung mustergültigen Chor, noch dazu mit großem Repertoir heranbilden kann. Mit Dank gegen Gott, der seine Hilfe stets sichtlich zuteil werden ließ, kann man jedoch sagen, daß nunmehr ein Fundament geschaffen ist, auf dem man ruhig weiterarbeiten kann.

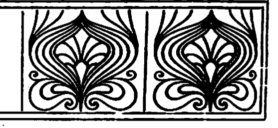
Endlich kam auch der 13. Juni und mit ihm die Orgelweihe. Da an diesem Tage zugleich das Kirchweihfest (Herz-Jesu-Fest) gefeiert wurde und noch dazu eine echt südrussische Hitze herrschte, brauche ich wohl kaum zu erwähnen, daß es recht heiß herging. Gott sei Dank! — nun ist auch dieser Tag glücklich vorüber. Es erübrigt nur noch das Programm dieses Tages, welches nach all dem vorausgeschickten von einigem Interesse sein dürfte, anzuführen. Morgens zur Aussetzung *O salutaris,* 5st. von Schmidt, *Missa Salve Regina,* 4st. gem. Chor mit Orgel von Stehle, zum Offertorium *Benedic anima mea* für 4st. gem. Chor von Stehle, *Tantum ergo* von Ett.

Die Orgelweihe fand nachmittags statt. Anschließend daran ein Konzert, zu dem zwei Solisten der Petersburger Großen Oper (für Violine und Cello) gewonnen waren. — Die Orgel hat 20 klingende Stimmen, 5 Koppeln, eine freie Kombination, automatisches Pianopedal, Schwellwerk, Registerschweller usw. — Aufgeführt wurde folgendes: Gesänge zur Orgelweihe (Psalm 150 und *Jubilate Deo*) für vier gemischte Stimmen von K. Allmendinger, Sonate Nr. 1. *F*-moll für Orgel von Mendelssohn, Pastorale von Rheinberger und *Agnus Dei* aus der Krönungsmesse von Mozart für Violine und Orgel, Andante aus dem *A*-moll-Konzert für Violoncell von Goltermann, arrangiert von B. Fr. Richter und Larghetto von G. Fr. Händel, arrangiert von Karl Rundnagel für Cello und Orgel, Tokkata und Fuge in *D*-moll für Orgel von J. S. Bach. Romanze, Op. 50 von Beethoven für Violine, Cello und Orgel, arrangiert von Zanger, Abendgebet für Soli, gem. Chor und Orgel von Engelhart, Sonate, Op. 29 in *G*-moll für Orgel von Jos. Renner jun.

Zum Schlusse erfülle ich nur noch eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn ich der stets bereiten Hilfe und tatkräftigen Mitarbeit unseres H. H. Pfarrers gedenke, der sich uns in gegebenen Fällen sogar als Bassist bereitwilligst zur Verfügung stellte. Würden alle geistlichen Herren ein solches Interesse zeigen, wie dieser Herr gezeigt hat, dann stünde es um die katholische Kirchenmusik bedeutend besser. Mit großem Bedauern aber muß ich bemerken, daß sich in letzter Zeit auch bei ihm eine Mutlosigkeit bemerkbar macht — wohl eine Folge der immerwährenden Unannehmlichkeiten bei der Gemeinde betr. der Organisten-Besoldungsfrage etc. —, was wohl die größte Gefahr für die Fortführung des begonnenen Werkes bedeutet. Möge unsere hehre Patronin, zum Segen der *Musica sacra,* die Gefahr des Verfalles für die Zukunft abwenden! J. B.



Besprechungen



I. Bücher und Schriften

Schering, Dr. A. Tabellen zur Musikgeschichte. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 1 *M*.

Gmelch, Dr. J. Die Musikgeschichte Eichstätts. Auf Grund handschriftlicher Quellen. Mit drei Tiefdrucktafeln. **Eichstätt, Ph. Brönner.**

Grunsky, Dr. K. Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. II. Teil. 725. Bändchen der Sammlung **Göschen, Leipzig.** Preis 90 *Pf*.

Sprüngli, Th. A. Kurzer Abriß der Musikgeschichte. 2. Bändchen von **Tongers Musikbücherei, Köln a. Rh.** Preis 1 *M*.

Der bekannte Privatdozent an der Universität Leipzig hat mit diesen Tabellen ein recht praktisches und vor allem zuverlässiges Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte geboten, das allerdings nur Leben und Nutzen gewinnen kann in Verbindung mit dem Studium ausführlicher Geschichtswerke. — Auf nicht ganz vierzig Seiten findet sich im zweiten Heft aus der Feder des arbeitsfreudigen Eichstätter Domkaplans Dr. Gmelch ein lebensvolles Bild der Musikgeschichte Eichstätts in klaren Umrissen auf Grund der Aufzeichnungen des verdienten Musikgelehrten R. Schlecht und eigener Forschung zusammengestellt. Wenn auch die Schrift in erster Linie nur die Lokalmusikgeschichte im Auge hat — sie ist die Frucht zweier Vorträge im dortigen historischen Verein —, so wirft sie doch bedeutsame Schlaglichter auf die allgemeine Musikgeschichte und darf als ein wertvoller Beitrag hiezu betrachtet werden. Bringt man noch die schöne und fließende Sprache in Anschlag, so wird das Schriftchen zugleich zu einem Genuß, wenigstens ist es dem Referenten so ergangen, der dasselbe in einem Zug gelesen hat.

Was wir vom I. Teil der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts von Dr. Grunsky gesagt haben (*Musica Sacra* 1914, S. 124), gilt auch vom zweiten Bändchen: basierend auf den neuesten Forschungen durchzieht ein frischer, aus eigenem Studium und eigener Anschauung resultierender Ton das Ganze und gibt der Darstellung eine starke persönliche Note. Freilich, wo der Verfasser — *per transennam* — von katholischer Kirchenmusik handelt, da beginnt der Boden unter seinen Füßen zu wanken und seine Urteile werden schief, ja direkt unrichtig. Das trifft z. B. zu im VII. Kapitel „In Kirche und Theater“, wo er Dr. Schnerich als Quelle und Gewährsmann anführt und der festen Überzeugung lebt, die Anschauungen Schnerichs in diesem Punkt seien die Anschauungen der Gesamtheit der katholischen Kirchenmusiker. Auch sonst ist die Ausdrucksweise unkorrekt; z. B. heißt es S. 127: Zum Geschlechte der Hymnen, wie sie in Graduale und Offertorium (!!) hervortreten usw. Doch von diesen Mängeln abgesehen, ist das Büchlein ein tüchtiger Führer auf dem behandelten Gebiete; wer die Fülle des selbständig verarbeiteten Stoffes erkennen will, braucht nur das Inhaltsverzeichnis durchzusehen. — Ist Dr. Grunsky ein tüchtiger Fachgelehrter und seine Darstellung eine Arbeit von wissenschaftlichem Wert, so scheint das bei dem Verfasser des „Kurzen Abrisses der Musikgeschichte“ nicht der Fall zu sein. Ich schlage z. B. S. 34 die (29) Zeilen über Palestrina auf; hier heißt es: G. Pierluigi Santi (!) . . . geboren 1520 (!) . . . Schüler Goudimels (!) — drei Angaben und drei historische Unrichtigkeiten. Wer keine musikhistorischen Studien gemacht und die Literatur nicht beherrscht, sollte meines Erachtens eben auch nicht in Musikgeschichte „machen“, ebenso wie derjenige, der die Kompositionslehre nicht tadellos sein eigen nennt, wohl kaum als Komponist auftreten wird. Mit unzuverlässigen Angaben aber, die die kritische Forschung längst zum alten Eisen geworfen, ist der musikalischen Welt in neuen Büchern nichts gedient; gibt es ja für den Fachmann ohnehin noch genug ungelöster Probleme auf musikhistorischem Gebiet. Das glaubte Referent wieder einmal betonen zu müssen, wenn auch der Verfasser im Vorwort versichert, „daß das Büchlein keinen Anspruch auf musikwissenschaftliche Bedeutung (!) macht“. Zwischen „musikwissenschaftlicher Bedeutung“ und einem schlichten „Überblick über die wichtigsten Ereignisse und Namen“, einem „wenig Erzählen von Künstlern“ usw. ist ohnehin noch eine große Kluft, aber auch in letzterem Falle einer Kompilation hat die musikalische Welt das Recht auf korrekte Darstellung nach den Ergebnissen der neuesten Forschung. Sonst wäre das Büchlein recht übersichtlich und klar geschrieben und bei der vornehmen Ausstattung sehr preiswert.

Rudolz, Dr. R. Die Registrierkunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 2 *M*.

Bechler-Rahm. Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente nebst biographischen Skizzen ihrer bedeutendsten Meister. **Leipzig, C. Merseburger.** Preis 3 *M*.

Rupertus, O. Der Geiger. Technische und allgemein interessierende Abhandlungen. 3. Bdch. von **Tongers Musikbücherei, Köln a. Rh.** Preis 1 *M*.

Über die Orgel, speziell die Registrierkunst des Orgelspiels, galt bisher als das klassische und beste Buch: Locher, Die Orgelregister und ihre Klangfarben (Bern); auch aus Rudolz' fachmännischer Schrift kann der Orgelspieler viel für seine Kunst lernen, zumal der Verfasser es versteht, manche Probleme unter einem neuen Gesichtswinkel zu beleuchten. — Während an Schriften über die Orgel kein Mangel



herrscht, ist die vorliegende Studie über die Oboe die erste Darstellung zu ihrer Geschichte. Das Buch schöpft aus den besten und frühesten Quellen — so z. B. ist des Praetorius *Syntagma Musicum* und Buhles treffliche Studie „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters" (Leipzig 1903) gewissenhaft herangezogen — und darf somit Anspruch auf bleibenden und wissenschaftlichen Wert erheben, wenn sich auch im Laufe der Zeit noch mancher neue Beitrag oder auch manche Modifikation ergeben wird. Die eingestreuten Abbildungen illustrieren den Text in wünschenswerter Weise, dagegen hat der Verfasser mit den ja an und für sich recht begrüßenswerten Notenbeispielen fast des Guten etwas zuviel getan, indem dieselben den Text etwas stark zurückdrängen; bei manchen, besonders umfangreicheren, hätte wegen der ausgedehnten Partiturform auch wohl ein genauer Hinweis auf das betreffende Musikwerk genügt. Freudigst muß dagegen der Anhang aufgenommen werden: Musikliteratur für Oboe und Englisch Horn, den Dr. Ph. Losch zusammengestellt und dadurch ein schönes Seitenstück zu Dr. Altmanns „Kammermusikliteratur" geschaffen hat.

Das Büchlein „Der Geiger" ist gemäß seines Untertitels „Kurzgefaßte Zusammenstellung der wichtigsten Fragen der Geigentechnik, sowie allgemeiner den Geiger interessierender Abhandlungen", hiezu noch kurze Biographien berühmter Geiger, für den Dilettanten bestimmt, dem es in der Tat viele interessante Aufschlüsse bietet. Wer eingehende und historisch fundierte Studien auf diesem Gebiete machen will, muß nach wie vor wohl auf Wasielewskis großes Werk „Die Violine und ihre Meister" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zurückgreifen. Druck und Ausstattung sind wie bei Bändchen 11 der Tongerschen Sammlung mustergültig; der Preis äußerst niedrig.

Deutsche Gesänge

Deschermeier, J., Op. 131. Fünf Marienlieder für Sopran und Alt.

Gruber, J., Op. 241. Vierzehn Marienlieder für Sopran und Alt im leichten und einfachen Stile.

Hohnerlein, M., Op. 65. Zwanzig Marienlieder im Volkston für Sopran und Alt unter Zugrundelegung der Sammlung von J. Schweitzer. (Heft I—III der Sammlung „Maienklänge".) **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur à 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 bezw. 30 ₰.

Meuerer, J. G. Sechs deutsche Marienlieder und ein *Veni Creator* für vierstimmigen Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

— — Zehn deutsche kirchliche Lieder (sechs Marienlieder, ein Josephslied usw.) für vierstimmigen gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Halt, H., Op. 12. Marienblumen, zwei-, drei- und vierstimmige Marienlieder sowie ein Herz-Jesu-Lied für Frauenchöre. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, ab zehn Exemplaren à 1 ℳ.

Höfer, Fr., Op. 38. Drei Marienlieder und ein Herz-Jesu-Lied für zwei- und dreistimmigen Frauenchor. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Zimmermann, Jos., Op. 24. Dem Herzen Jesu singe! Zwanzig neue Herz-Jesu-Lieder für Sopran und Alt mit Orgel. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 40 ₰.

Rammel, J., Op. 4. Sieben Gesänge zur ersten heiligen Kommunion für vierstimmigen gemischten Chor (II. Heft der Sammlung „Der weiße Sonntag"). **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Tinel, Edg., Op. 24. Erstkommunionlied für Solostimme und vierstimmigen Frauen- oder vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 1 ℳ.

— — „Vöglein fliehst so bald", Lied der Elsa aus „Godoleva", für hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** 1 ℳ 50 ₰.

Bömer, V., Op. 19. Fünf Missionsfestgesänge für vierstimmigen gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Faist, Dr. A. Fünf religiöse Lieder zum außerliturgischen Gebrauche für eine Singstimme und Klavier. **Graz und Wien, Styria.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Diebold, J., Op. 113. Fünfzig beliebte deutsche Kirchenlieder aus dem Freiburger „Magnifikat" und anderen kirchlichen Gesangbüchern für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung. **Freiburg i. B., Herder.**

Müller, Fr., Op. 10. Nr. 1: Festchor zur Begrüßung eines Bischofs oder Pfarrherrn für vierstimmigen gemischten Chor mit Klavier. Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰. Nr. 2: Herr, großer Gott, Festchor für vierstimmigen gemischten Chor mit Klavier *ad lib.* Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰. Nr. 3: Jubellied zu einem Priesterjubiläum oder Installationsfeier sowie zu sonstigen feierlichen Anlässen ähnlicher Art für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.**

Braun, A. Ein frommes, ein fröhliches Herz, Duett für zwei Singstimmen mit Klavier. **Regensburg, F. Gleichauf.** Preis 50 ₰.

Busch, C. M. Drei Frühlingslieder (Nr. 1: Frühlingswind, Nr. 2: Die Fenster auf, Nr. 3: Im Maien) für vierstimmigen gemischten Chor. **Mainz, C. Ebling.** Partitur und Stimmen à 1 ℳ 60 ₰.

Prehl, P., Op. 27. Drei leichte Passionsgesänge für gemischten Chor. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Partitur und Stimmen 2 ℳ 20 ₰.

Heuser, E., Op. 82. Kruzifix. Lied für hohe Stimme mit Orgel. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis 1 ℳ.

Wagner, F., Op. 22. Osterpsalm für eine Singstimme mit Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

— — Op. 23. Wie Glockenläuten. Lied für eine Singstimme mit Orgel. Preis 1 ℳ. **Leipzig, Kahnt Nachfolger.**

Höscheler, A., Op. 11, 1. „Wie Rose licht." Marienlied für eine Singstimme mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Branchina, P. *„Le Otto Beatitudini" a 2 voci dispari* (Alt und Tenor) *con acc. d'organo.* **Milano, Bertarelli & Co.** Preis 2 Lire.

Schütz, H.-Pagella. *Maddalena e l'„Ortolano", Dialogo Pasquale per Soprano, Contralto, Tenore e Basso (soli e coro).* **Torino, M. Capra.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Schäfer, J., Op. 10. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor, Duett für Tenor und Bariton mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 80 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Nowowiejski, F., Op. 35. Kreuzauffindung. Oratorium in drei Szenen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Klavierauszug mit Text 10 ℳ, Textbuch 30 ₰.

Im allgemeinen läßt sich von den meisten der vorliegenden deutschen Gesänge sagen, daß sie recht und schlecht gesetzt wie hundert andere Gelegenheitskompositionen und keinerlei hervorspringende musikalische Qualitäten an sich tragen; deswegen dürfte zur Orientierung des kaufenden Publikums die Anführung der ohnehin ausführlichen Titel genügen. Im einzelnen sei noch folgendes bemerkt: Die leichten Marienlieder der Sammlung „Marienklänge" Heft I—III suchen den Volkston zu treffen und stellen, wie schon die Komponistennamen verraten, keinerlei künstlerische Ansprüche. Wenn man bei solchen für Volksandachten bestimmten deutschen Liedern in bezug auf Tonsatz, Melodik und Rhythmik viele und große Zugeständnisse machen kann, so glaube ich doch, daß für ein Wiederaufleben der bekannten süßlichen Schweitzerschen Marienlieder, wie sie uns Hohnerlein im III. Heft bietet, ein Bedürfnis nicht vorlag. Die billige Sammlung des Verlags Gleichauf, der in den letzten Jahren für die großen Bedürfnisse der großen Allgemeinheit ungemein viel Praktisches auf den Markt gebracht hat, wird wohl weitesten Absatz finden. Das gleiche Prognostikon darf man der Sammlung „Herz-Jesu-Lieder" desselben Verlages stellen — wenn auch in Zimmermanns Op. 24 manche etwas steif und hart klingende Nummern mitunterlaufen —, ebenso der schlichten Sammlung „Der weiße Sonntag". Einem wirklichen Bedürfnis kommen die „Missionsfestgesänge" von Bömer entgegen. — Von weltlichen Kompositionen dürfen die einfachen aber kräftigen Müllerschen Gelegenheitskompositionen auf gute Aufnahme rechnen; ebenso darf Höschelers ungemein feines Marienlied „Wie Rosen licht" auf Kunst Anspruch erheben; nicht mindere Beachtung verdienen die Lieder Wagners „Osterpsalm" und „Wie Glockenläuten" und Heusers „Kruzifix". Alle aber übertrifft des † Meisters Tinel „Erstkommunionlied", das infolge seiner ganzen Anlage wohl kaum für die Kirche in Betracht kommen kann; seine Ausführung erfordert Kraft und Kunst. Nicht unerwähnt möchten wir die drei frischen und melodiösen „Frühlingslieder" von Busch lassen. — Man merkt es aus dem kontrapunktisch gewandten Satze (vgl. z. B. den Kanon in Nr. 6), daß Branchina ein Schüler Botazzos ist, dem er „Die acht Seligkeiten" widmet. Der Text ist nicht, wie der Titel vermuten läßt, italienisch, sondern lateinisch, kann also bei den verschiedensten Gelegenheiten auch außerhalb Italiens gesungen werden. — Schütz' (1585—1675) „Magdalena und der „Gärtner" das der nimmermüde Don Pagella bearbeitete, wird wohl in Deutschland — schon wegen des italienischen Textes — wenig Freunde finden. Auch für Schäfers Kantate kann ich mich nicht erwärmen; auf Nowowiejskis großangelegtes Oratorium „Kreuzauffindung", einem Seitenstück zu seinem — mit Recht oder Unrecht — berühmt gewordenen *„Quo vadis"* werden wir vielleicht später ausführlicher zurückkommen.

Die **Kirchenmusikschule Regensburg** hat am 15. Oktober in üblicher Weise ihr Wintersemester begonnen und damit den 41. Kursus eröffnet. — Von ihren Schülern wurden in letzter Zeit berufen die hochwürdigen Herren: H. H. Domvikar Dr. W. Gieburowski als Domkapellmeister nach **Posen.** Der Brief, in dem H. Dr. G. seine Ernennung der Direktion mitteilt, enthält die schönen Worte: „Ich habe das feste Vertrauen, daß der Posener Domchor in nicht allzuferner Zeit edle und würdige Kirchenmusik ertönen läßt im Geiste der Regensburger Schule." Wir wünschen dem tüchtigen neuen Domkapellmeister die reichsten Erfolge. — Zum Domorganisten in **Passau** wurde der bisherige Präfekt, H. H. Ernst Pichler ernannt — wir können leider erst heute davon Mitteilung machen und unsere Glückwünsche ausdrücken, da wir zu spät hievon Kenntnis erhielten —; zum Präfekten im Cassianeum und stellvertretenden Domkapellmeister in **Brixen** H. H. Karl Koch. — Ferner erhielten Anstellung: H. Peter Ortmann als Chordirektor in **Bonn am Rhein;** H. Anton Keil als Stadtorganist in **Reichenberg** (Böhmen); H. Fritz Schubert als Chorrektor in **München-Laim;** H. Paul Weiler in **Hangard a. d. Saar;** H. Emanuel Pakusa in **Amberg.**

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

47. Jahrg. ∵ 1914 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

12. Heft Dezember

Deutscher Treueschwur

Text und Melodie von **W. Scherer**

Frisch (Frei nach Mitterers Bundeslied)

Sopran
Alt

Tenor
Baß

1. Auf, mein Volk, im deut-schen Land, heb zum Schwur die treu - e
2. Kühn zur Son - ne rein und klar, schwingt sich auf der deut - sche
3. Mit le - bend' - gem Pan - zer - wall, weh - ren wir den Fein - den
4. Wo die deut - sche Zun - ge klingt, un - ser Fleh'n zum Him - mel

ritardando

1. Hand. Was ge - eint in glei - cher Not, trennt nicht Un - glück, Feind und Tod.
2. Aar; ob auch schwar - ze Wol ken ziehn, mut - voll schwebt er drü - ber hin.
3. all. Freu - dig stehn wir wie ein Mann, und das Kreuz geht uns vor - an.
4. dringt: Schirm dich Gott in star - ker Hut, Treu - e bleibt dein höch-stes Gut.

a tempo

1.—4. Dar - um weihn wir stets aufs neu - e, Va - ter - land, dir ew' - ge

ritardando

1.-4. Treu - e. Dar - um weihn wir stets aufs neu - e, Va - ter - land, dir ew' - ge Treu - e.

Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

III. Das Kolorit

Wie ein Gemälde, das die Farben nicht jeden Augenblick an Kraft und Licht abwechseln und die dargestellten Figuren nicht mit dem passenden Relief hervortreten läßt, unvollkommen ist, so verliert auch eine musikalische Komposition ohne Kolorit aufgeführt, sehr viel von ihrer Schönheit, wird monoton und ermüdet nach kurzer Zeit die Zuhörer. Man muß also „kolorieren", d. i. die verschiedenen musikalischen Phrasen in ein mehr oder minder helles Licht stellen, hier durch einen mittelstarken Vortrag, da durch einen lauten, dann ruhigen, dann noch ruhigeren usw.

1. Das Kolorit muß sorgfältig aufgetragen werden, nach genauer Prüfung der gesamten Komposition und ihrer einzelnen Teile, so daß dazwischen das richtige Ebenmaß und ein wohlgeordnetes Gleichgewicht in Übereinstimmung mit den Anforderungen des liturgischen Textes, der Kunst und des guten Geschmacks hervortritt. Man braucht jedoch große Aufmerksamkeit und Sorgfalt, um nicht zu übertreiben; mancher beobachtet ein so ausführliches und peinlich genaues Kolorit, daß es zugleich affektiert und verderblich ist. Nein, durch das Kolorit muß man ein kräftiges und kerniges Gemälde schaffen ohne Ziererei und Kleinlichkeiten, die nur zur Verringerung der Schöpfungskraft der Komposition beitragen und nur den Erfolg erreichen, das Stück zu verwischen, so daß es jede Farbe verliert. Durch die siebenfache Abstufung des *pp* (*pianissimo* — äußerst leise), *p* (*piano* — leise), *mf* (*mezzoforte* — halbe Stimme), *f* (*forte* — natürliche Stimmkraft), *ff* (*fortissimo* — volle Stimme mit etwas Nachdruck), *crescendo* (—<) und *decrescendo* (>—) kann man vollauf kolorieren; ein weiteres ausführlicheres, allzu eingehendes Malen verwirrt die Sänger, welche dadurch nur unsicher werden, um am Ende einen Erfolg zu erreichen, der vielleicht an Lächerlichkeit grenzt.

2. Im allgemeinen fängt man nie mit dem *„forte" (f)* an, sondern mit dem *„mezzoforte" (mf)* oder mit dem *„piano" (p)*; ein *Kyrie* meistens mit dem *mf*, manchmal mit dem *p*, besonders wenn die Töne des Themas fast unmittelbar aufeinander folgen, z. B. der Anfang des *Kyrie* aus der sechsstimmigen *Missa Assumpta est* von Palestrina.[1]) Manchmal muß auch mit *forte* eingesetzt werden, z. B. beim *Hosanna;* aber dasselbe ist nicht als ein selbständiges, sondern als ein zum *„Sanctus"* oder *„Benedictus"* gehöriges Stück zu betrachten.

3. Fängt eine Komposition mit einer langen Note an, so muß diese, meistenteils leise *(piano)* angesetzt und dann im ersten halben Teil *„crescendo"* (—<), im zweiten *„decrescendo"* (>—) gesungen werden. Wenn dann die übrigen Stimmen mit ihrem Thema nachfolgen, während die erste Stimme schon ihr *crescendo* angefangen und entwickelt hat, so müssen deshalb die anderen nicht mit der gleichen von der ersten Stimme schon angenommenen Tonstärke beginnen, sondern mit *p*, oder *pp*, oder *mf*, als ob erst sie das Stück anzufangen hätten. — Vgl. z. B. den Anfang des Motettes *Sicut cervus desiderat*, vierstimmig von Palestrina.

4. Manchmal begegnet man in der Mitte eines polyphonen Satzes einer auf der führenden Stimme und thematischen Antwort aufgebauten homophonen Phrase; in diesem Falle wird die Phrase das erstemal *„forte"* oder *„mezzoforte"*, das zweitemal *„piano"* bezw. *„pianissimo"* gesungen, um die Wiederholungen des Satzes gut zu unterscheiden und alles in den passenden Vordergrund treten zu lassen; was nachher kommt, singt man meistens mit einem mehr oder minder breiten *„cres-*

[1]) Die Notenbeispiele sind lauter bekannten und edierten Kompositionen entnommen, so daß die Interessenten dieselben in den verschiedenen Ausgaben leicht nachsehen und vergleichen können.



cendo". Vgl. z. B. das *Sancta Maria, Mater Dei* aus dem vierstimmigen *Ave Maria* von Lud. da Vittoria.

5. Dagegen trifft man in diesem nämlichen *Ave Maria* gleich nach den eben angeführten Worten zwei ganz kurze Phrasen, „*Ora pro nobis peccatoribus*", welche in entgegengesetzter Weise als die obigen behandelt werden müssen; die erste leise, die zweite (zum Ausdruck der dringenden Beharrlichkeit im Bitten) „*forte*".

6. Es gibt ferner, besonders in der Messe, gewisse charakteristische Stellen, die jeder Komponist bevorzugt und lieb hat, und welche er auf eine ihm ganz eigentümliche und fast immer ähnliche Weise zum Ausdruck bringt, wie *Adoramus te, Jesu Christe, Cum sancto Spiritu, Et unam sanctam* und besonders *vivos et mortuos;* Palestrina gibt dies letztere überhaupt so, daß es einen tiefen Eindruck auf den Zuhörer macht; diese Stellen müssen also „*decrescendo*", mit allmählicher Mäßigung im Tempo (*rallentando* oder *ritardando)* und mit einer kurzen Pause am Ende vorgetragen werden. Vgl. z. B. die *Missa Lauda Sion*, vierstimmig von Palestrina.

7. Überhaupt werden die aufwärts steigenden Tonreihen mit einem sehr leisen „*crescendo*", die abwärts steigenden mit einem „*decrescendo*" gesungen; beide müssen jedoch miteinander im Verhältnisse stehen unter Berücksichtigung des besonderen Kolorits der betreffenden Stelle: z. B.

Was wir über das verschiedene Kolorit bei den kurzen homophonen Phrasen mit gleichem Texte gesagt haben, gilt auch für die längeren und polyphonen; z. B. werden in der Messe „*Papae Marcelli*" die Worte *Jesu Christe* mit einem ziemlich weiten und majestätisch-polyphonen, wenn auch etwas verschiedenen Tongewebe wiederholt. Darum singt man das erstemal ein „*crescendo*" und ein „*decrescendo*" vom *mf* zum *f* und das zweitemal vom *f* zum *ff;* so wird man dieselben Worte auch gegen Schluß des „*Gloria*" behandeln, nur wird das „*crescendo*" zuerst vom *pp* zum *p* und dann vom *p* zum *mf* gemacht.

8. Eine andere bei der Verteilung des Kolorites gewissenhaft zu beobachtende Regel ist, daß man nicht von einer Art des Kolorites zu der ganz entgegengesetzten, z. B. vom „*piano*" zum „*forte*" und noch weniger vom „*pianissimo*" zum „*fortissimo*", plötzlich und unvorbereitet hinüberspringe! Hält man es für erforderlich, zwei nahe musikalische Phrasen in Gegensatz zu stellen, so verbinde man beide mit einem angemessenen „*crescendo*" oder „*decrescendo*". Vgl. z. B. die Stelle *Domine Fili* in der *Missa Papae Marcelli* von Palestrina.

9. In bezug auf die Art und Weise, das „*piano*" oder das „*pianissimo*" zum Ausdruck zu bringen, wählen manche Chorregenten nur einige Stimmen aus, die sogenannten „*soli*" (allein), auf welche später als Gegensatz die „*tutti*" (alle) folgen. Macht man es so durch einen ziemlich langen und in sich geschlossenen Satz (*Benedictus, Crucifixus — non erit finis*, usw.), so ist dies ein Gebrauch, welcher gewiß geeignet ist, dem musikalischen Ganzen Mannigfaltigkeit, Leben und Reiz zu verleihen. Allein diese Art und Weise, das „*piano*" vorzutragen, ist mit großer Mäßigung in Anwendung zu bringen; denn oft verfällt man dabei ins Monotone, und anstatt eines leisen Gesanges kommt ein unbedeutender, leerer Gesang heraus, während das vom ganzen, besonders von einem zahlreichen Chor mit aller Sorgfalt und Genauigkeit vorgetragene „*piano*", und noch mehr das „*pianissimo*", würdevoll und feierlich wirkt.





Kunstpflege und Volkskraft

Eine Kriegsbetrachtung von Dr. Georg Göhler-Hamburg[1])



Wenn in dieser Kriegszeit deutsche Heerführer und Politiker, Dichter und Gelehrte zum deutschen Volke sprechen, immer klingen zwei Grundtöne wieder durch: „Wir danken unsere Siege unserer vollendeten militärischen Rüstung und Organisation. Wir danken sie der sittlichen Kraft unseres Volkes." Wie ein doppelter Orgelpunkt auf Tonika und Dominante ist dies Fundament. Erst das Zusammenwirken von militärischer Zucht und sittlichem Bewußtsein macht das deutsche Volk unüberwindlich. Keines von beiden allein.

Es hat viele sehr bedeutende Menschen gegeben, die aus ernsten Anzeichen in den letzten Jahrzehnten schlossen, daß sowohl die militärische wie die sittliche Tüchtigkeit der Deutschen Schaden zu leiden beginne. Aber die reinigende Kraft furchtbarster Verantwortung hat hier wie dort mit einem Male das wuchernde Unkraut ausgerodet. Unter dem ungeheuren Druck, mit dem eine Überzahl von Feinden Deutschland niederzuzwingen sucht, ist eine Spannung aller Lebenskräfte entstanden. Angesichts der riesenhaften Gefahr sind im tiefsten Innern des ganzen Volkes die gewaltigen Triebe reinsten sittlichen Willens erwacht, die vielfach erstorben schienen.

Sie schlummerten nur, denn überall im Volke waren Arbeiter am Werke, die in unermüdlicher „seelsorgerischer Tätigkeit" als Hausärzte des Volksgeistes das Ethos auch da am Leben erhielten, wo sein schwacher Lebensfunke von feindlichen Mächten verlöscht zu werden drohte.

So haben für die Mobilisierung nicht nur die Generalstäbler gerüstet und alles trefflich vorbereitet, sondern auch alle die „Geistlichen" in den Kirchen und Schulen, in den Hallen der Kunst und Wissenschaft.

Es ist eine der altgriechischen Weisheiten, die in einer Kunst, in der Musik, uns Deutschen Beethoven mit unermeßlicher Kraft und Wucht neu gepredigt hat: daß ein tiefer, unlösbarer Zusammenhang ist zwischen Kunst und Sittlichkeit, daß ein gewaltiger Einfluß ausgeht von dem künstlerischen, insbesondere von dem musikalischen Empfinden eines Volkes auf seine Lebenskraft. In der Erkenntnis dieses Zusammenhanges sind im Deutschen Reiche jederzeit eine Unmenge stiller Arbeiter am Werke gewesen, um in den Schulen und Häusern, in den Kirchen und Konzertsälen, in geselligem Verkehr, an Arbeits- wie an Feiertagen dem Volke seine Kunst, insbesondere seine Musik edel zu erhalten. Und gerade in den letzten Jahrzehnten ist diese Arbeit besonders kräftig geleistet und organisiert worden, weil von den verschiedensten Seiten wie dem gesamten sittlichen Standpunkt des Volkes so auch seiner Kunst schwere Gefahren drohten.

Man darf wohl dieser segensreichen Mitarbeit deutscher Kunsterzieher an der Vorbereitung der deutschen Kriegsbereitschaft heute gedenken, wo die Kunst so völlig überflüssig erscheint und doch auch ihrerseits weiterkämpfen muß gegen die Feinde der deutschen Volkskraft.

Zwei Gefahren waren es besonders, die der deutschen Kunst in den letzten Jahren drohten. Wenn ich die Beispiele dafür im wesentlichen aus der Musik entnehme, die ja ihrem Wesen nach, wie schon die alten Griechen erkannten, am unmittelbarsten mit dem sittlichen Empfinden des Volkes verbunden ist, so wird man doch leicht auch Parallelerscheinungen in den anderen Künsten feststellen können.

Die beiden Gefahren drohten und werden immer drohen von unten und von oben.

Von unten drohte die Verflachung, die Verrohung, die Vergemeinerung. Die gefährlichste Waffe in der Hand dieses Gegners war die Schlageroperette, die witz- und geistlose, meist nur um den einen Punkt sich drehende, bezeichnenderweise unter aus-

---

[1]) Der um die ernste deutsche Musikpflege reichverdiente Verfasser stellte obigen, auch für den Kirchenmusiker interessanten Aufsatz, den er für die Hamburger „Pädagogische Reform" geschrieben, der *Musica Sacra* in dankenswerter Weise zur Verfügung. Die Redaktion

ländischem Einfluß sich immer mehr auch in manirierte fremdländische Rhythmik verirrende Operette.

Kommen alle die feinen Damen und Herren, die diesem Operetten„geist“ gemäß Zeit fanden, statt etwas vernünftiges Deutsches zu tun, lieber aus Paris importierten Tango zu lernen, sich jetzt nicht recht lächerlich und dumm vor? Schämen sie sich nicht ein bißchen, wie weit sie bereits auf der schiefen Ebene in durchbrochenen Strümpfen hinabgerutscht waren?

Leider gibt es ja selbst in dieser furchtbar ernsten und großen Zeit Menschen, die es fertig bringen, in Operettenvorstellungen zu gehen. Der Kampf gegen die künstlerische und sittliche Abstumpfung des Volkes durch die Operettenschlager ist eben außerordentlich schwer. Schon trugen die Grammophone diese Gassenhauer in die Häuser der Bauern und auf den Straßen der Städte und Dörfer sangen sie die Kinder und tanzten Schieber dazu.

Jetzt hat der Krieg die Arbeit aller der treuen Lehrer, die das deutsche Volkslied zu erhalten suchten, die Bemühungen der Musiker und Musikfreunde, die die alte Kunst des zur Lautesingens neu machten, gesegnet und allen denen, die überall für edle Kunst eintraten, reiche Erfolge gebracht. Das deutsche Volkslied lebt wieder! Möge es gerade jetzt in allen deutschen Schulen und Häusern so stark lebendig werden, daß es keinem Operettenschlager wieder weicht. Mit Freuden werden die Männer, die seit Jahrzehnten deutsche Volkslieder in Schule und Haus zu verbreiten suchen, (gerade Hamburg besitzt die trefflichen Hefte von Voß, aus denen Hamburgs Schulkinder so gern und eifrig singen) jetzt sehen, wie der Krieg ihnen Recht gibt.

Das deutsche Volk braucht sein Volkslied, und alle die Bestrebungen zur künstlerischen Jugendpflege sind auch Vorbereitungen für die Kriegsbereitschaft der Deutschen gewesen. Dadurch hilft man dem Volke seinen von den Vätern ererbten guten Geist erhalten. Ein Volk, für dessen Gemütsveredlung mit solchen Mitteln gearbeitet wird, kann keine Belgier- und Russengreuel begehen, bewahrt sich den Abscheu vor englischem Lug und Trug, hält treu zu Wahrheit und Recht.

Rechte Kunstpflege, d. h. eine Kunstpflege, die den Sinn für Edles und Heiliges und Großes schon in die Herzen der Kinder pflanzt und ihn im Leben der Erwachsenen lebendig erhält, hilft mit an der Erziehung zu ganzen Menschen.

Es gibt freilich noch eine andere Art von Kunstpflege, und damit kommen wir zu der Gefahr von oben, die ich als die zweite Bedrohung deutscher Volkskraft auf dem Gebiete der Kunst bezeichnete. Es gibt eine Kunstpflege äußerlicher Art, die Dekorationsmittel ist, die den Menschen etwas aufklebt, anstatt etwas in sie einzupflanzen. Und das was sie aufklebt, ist Flieder, Tand, Spielerei. Auch diese Gefahr war in den letzten Jahrzehnten recht groß geworden.

Wir hatten je länger je mehr in einigen Gegenden Deutschlands Kunst-Snobs bekommen, vermögende Personen beiderlei Geschlechts, für die es zum standesgemäßen Auftreten gehörte, sich auch für Kunst zu interessieren, natürlich immer neuester Mode. Voraussetzung war, daß die Sache viel Geld kostet und etwas Mondain- oder Demimondain-Sensationelles hatte. Die Pariser, Londoner, Montecarloer Mode des raffinierten Kunstbetriebs auf gesellschaftlicher Grundlage fing an, auch bei uns Freunde zu finden. Es bildeten sich in Musik, Dichtkunst und bildender Kunst die kleinen Klüngel der feinnervigen Genießer, der verzückten Anbeter alles dessen, was grotesk und modern war; ein Teil der modernen Kritiker glaubte besonders viel Bildung zu beweisen, wenn er auf jedes neue „Genie“ sofort hereinfiel, und nach und nach bedeutete diese völlig äußerliche Art, Kunst als Sensationsobjekt zu behandeln, eine ernste Gefahr auch für die breiten Schichten des Volkes, da eine ungeheure Reklame für verschiedene derartige Produkte einsetzte und man kaum noch in der Lage zu sein schien, ernsthafte Kunstwerke ohne Tamtam durchzusetzen. So kam es, daß unter dem Uraufführungsrummel auch Werke litten, die gar nicht Modefabrikate, sondern ernste Leistungen waren.

Auch diese Gefahr ist hoffentlich durch den Krieg überwunden. Die deutsche Kunst, die anfing, Geschäfts- und Reklamekunst zu werden, wird im kommenden Kriegswinter

auch von dieser Krankheit genesen, die die deutsche Volkskraft angegriffen hätten, wenn sie bis ins Mark des Volkes vorgedrungen wäre. Aber man sieht ja jetzt, daß zum Glück diese mit Riesengeschrei als höchste Blüte deutscher Kunst angepriesene Moderne mit dem deutschen Volk, das jetzt wieder erwacht ist, gar nichts zu tun hat.

Als ich vor sieben Jahren auf die Gefahr hinwies, die die maßlose Überschätzung von Richard Strauß für die deutsche Kunstentwicklung haben werde, da fanden sich außer zahlreichen in stiller Arbeit für deutsche Kunst wirkenden Musikern und ernsthaften Kunstfreunden nur einige deutsche Kritiker, die über der Technik nicht die ethischen Werte einer Kunst vergaßen. Die andern empörten sich, daß man wage, den „größten Meister der Gegenwart" anzugreifen. Ich habe die staunenswerte musikalisch-technische Begabung von Strauß stets unumwunden anerkannt; warum ich den Namen „deutscher Künstler", den höchsten, den es auf diesem Felde gibt, auf die Schöpfer der „Matthäus-Passion", des „Messias", der „Jahreszeiten", der „Zauberflöte", der „Neunten" und *„Missa"*, der „Winterreise", des „Freischütz", der „Faust-Symphonie", der „Meistersinger", des „Deutschen Requiems", der „Romantischen Sinfonie", des *„Veni Creator Spiritus"* und auf zahlreiche Schöpfer von Kleinkunst anwende, aber nicht auf Richard Strauß, wird in diesen Tagen wohl manchem klar werden, der jetzt wieder erkannt hat, was „deutsche Kunst" heißt.

Wenn unsere Krieger jetzt draußen im Felde liegen, wenn unsere deutschen Männer und Frauen daheim der Sieger und der Toten gedenken, wenn jung und alt fühlt, wie hoch in seiner sittlichen Kraft das deutsche Volk vor den andern Nationen einherschreitet, da kann im Herzen erklingen ein alter Choral, eine alte Motette von Lasso, Haßler, Schütz oder Schein, ein Lied von Heinrich Albert oder Krieger, ein Bachsches Orgelfugenthema oder ein paar Takte aus einem Präludium des wohltemperierten Klaviers, ein *„Gloria"* oder *„Crucifixus"* aus der „Hohen Messe", ein *„Alleluja"* aus dem „Messias" oder Kriegerchor aus „Deborah", ein Larghetto aus einem *Concerto grosso* oder eine Arie aus „Samson", eine Quartettstimme oder ein Meßthema vom alten Vater Haydn, der Zwiegesang der „Geharnischten Männer" oder das *„Lacrymosa"*, „Agathens Gebet" oder „Durch die Wälder, durch die Auen", der „Kreuzzug" oder „An die Musik", ein „Lied ohne Worte" oder ein Stück aus dem „Jugendalbum", die Ansprache des Hans Sachs oder eine Magelonen-Romanze, der ganze Händel, Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner von A—Z: Alles, alles klingt mit der großen, sittlich erhobenen Stimmung unserer Zeit zusammen zu mächtigen Akkorden! Aber: „Wenn du es wüßtest, was Leben heißt", „Auf, hebe die funkelnde Schale", die Lustthemen des „Don Juan", die Geistreicheleien des „Zarathustra", die Späße des „Don Quixote", die Kleinlichkeiten des „Heldenlebens", die Witze der „Feuersnot", die Brunst der „Salome" und „Elektra", die Sentimentalitäten und Possenscherze des „Rosenkavaliers", dies alles gibt schrillen Mißklang jetzt, wo nicht Reißertum, sondern Kraft, nicht äußerlicher Schein, sondern innere Tiefe, nicht Zynismus, sondern Adel und Edelsinn, nicht spottende Skepsis, sondern heiliger Glaube an Ideale nötig ist! Und nirgends, wo man die reine Größe und den wuchtigen Ernst dieser Zeit erfaßt hat, wo man wieder fühlt, daß Deutschtum und Ethos unzertrennlich sind, wo man sich auf sich selbst und auf die Geschichte des deutschen Volkes und der deutschen Musik besinnt, erklingt im Herzen auch nur ein Ton von Richard Strauß.

Die Oberflächenwirkung dieser Kunst — in der Dichtkunst und bildenden Kunst wird jeder die Parallelerscheinungen finden, auch eine Reihe Musiker dazu, die nicht die Bedeutung von Strauß gewannen, weil ihnen seine überlegene musikalische Begabung fehlte — wird jetzt völlig klar.

Und seit Jahren ist ja gegen diese Gefahr von oben, gegen diese vom Boden des Volkes losgelöste Modekunst kräftig gearbeitet worden. Daß uns diese Modekunst nicht unser Volk innerlich untüchtig gemacht hat, das danken wir der deutschen Kunstpflege, die trotz aller Reklamearbeit für Sensationskünstler gerade in den letzten Jahrzehnten an der Vertiefung des Kunstempfindens auch der oberen Volksschichten gearbeitet hat.

Wir haben da unsern Musikgelehrten zu danken, die in Deutschland, mit Hermann Kretzschmar an der Spitze, für die Neubelebung alter Kunst tätig gewesen sind, uns

die vielen Bände der Denkmäler deutscher, bayrischer und österreichischer Tonkunst geschenkt haben. Wir haben allen den Dirigenten zu danken, die diese Werke wieder zum Klingen bringen, die ihre ganze Kraft einsetzen, daß Händel und Bach die Grundpfeiler in den deutschen Musikhallen bleiben. Dürfen wir nicht die enorm gestiegene Zahl von Aufführungen Bachscher, Händelscher und Beethovenscher Werke mit zu den Faktoren rechnen, die unser Volk innerlich stark für Krieg und Sieg gemacht haben? Ist nicht der Siegeszug der Kunst von Brahms und Bruckner, den wir alle miterlebt haben, ein Vorläufer der jetzigen Siege ernster deutscher Art und Kraft?

Ja, auch die deutsche Kunstpflege hat trotz der Gefahren, die ihr drohten, das Ihrige getan, um die deutsche Volkskraft, zu stählen. Es gibt zwar Menschen, die die ethische Bewertung eines Kunstwerks unzulässig nennen und eine rein technische Beurteilung des Könnens verlangen. Denen darf man sagen, daß völlige Beherrschung des Technischen und schöpferische Kraft die selbstverständlichen Voraussetzungen einer Kunstleistung sind und daß ein Nichtskönner, der sich ethisch zu gebärden sucht, selbstverständlich ein Stümper bleibt, den man nicht beachtet. Sich ethisch gebärden kann man übrigens in der Kunst so wenig wie im Leben. Man ist entweder ein Künstler, für den die Kunst ein Heiligtum und Kunstübung eine Tätigkeit ist, auf der die Verantwortlichkeit für die seelische Gesundheit des Volkes ruht, oder man ist es nicht! Unsere deutsche Kunstpflege ist auf dem richtigen Wege, wenn sie in der Stärkung und Bewahrung der sittlichen Kräfte des Volkes ihr höchstes Ziel sieht. Gerade jetzt harren ihrer die schönsten Aufgaben. So sehr sie jetzt zurücktreten muß, nach dem Kriege wird sie hoch und niedrig zu erhalten haben in dem Geist, der jetzt Deutschland siegen läßt.

Dann sei sie unerbittlich gegen alles, was kraftlos, seicht, flach, frivol, hohl, äußerlich, verlogen, unrein, schwächlich, spielerig, vergiftet und angefault ist!

Wie einst im Dreißigjährigen Krieg die deutsche Musik die Bewahrerin des deutschen Geistes und der deutschen Seelenkraft blieb, so arbeite jetzt die deutsche Musikpflege treulich zur Stärkung der deutschen Volkskraft.



Weihnachten 1914

Herr, die Schale deines Zornes
War gefüllet bis zum Rande,
Nun sie ausgegossen, fluten
Blut und Tränen durch die Lande.

Laß, Jehovah, dich versöhnen,
Send den Retter, den erkornen;
Einer nur kann uns befreien,
Sende deinen Eingebornen.

Komm, o großer Fürst des Friedens,
Komm, o holder Himmelsknabe,
Daß an deiner reichen Liebe,
Sich die arme Welt erlabe.

Bring den ehrenvollen Frieden,
Als das köstlichste Geschenke
Uns, die wir ja guten Willens.
Und den Sinn der Feinde lenke

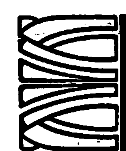
Hin zu dir. Daß fürder schweigen
Der Geschütze Schreckenschöre,
Und die müde Menschheit juble:
„Gott sei in der Höhe Ehre!“

„Gott sei in der Höhe Ehre!“
Hall' es rings auf Erden wieder:
Friede, Friede sei auf Erden,
Tön' es von der Höhe nieder!

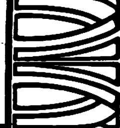
Cochem

Jodoc Kehrer





Volksgesang und Kriegsandachten



I.

Wenden wir die schönen und beherzigenswerten Ausführungen, die Dr. Göhler in seinem Aufsatze „Kunstpflege und Volkskraft" auf dem Gebiete der weltlichen Musik eben gegeben hat, nunmehr auf die katholische Kirchenmusik an; und zwar möchte ich hier in erster Linie das Wort Göhlers herausgreifen: „Das deutsche Volkslied lebt wieder!" Wie schön und erhebend wäre es, wenn wir auch auf dem Gebiete der *Musica sacra* sagen könnten: „Das deutsche Kirchenlied lebt wieder!" Es ist nicht der Zweck und die Aufgabe dieser Zeilen, auf die große und wechselvolle Geschichte des deutschen Kirchenliedes und auf seine einschneidende Bedeutung für das religiöse Leben der Gläubigen hinzuweisen — wer sich dafür interessiert, kann sowohl in diesen Blättern (*Musica Sacra* 1912, S. 217ff. und 1913, 166ff.) als in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" (2. Aufl. 1913, S. 43ff.) näheres nachlesen — nur einzelne Momente seien den veränderten Zeitverhältnissen gemäß in Kürze berührt.

Wer die kirchenmusikalische Vergangenheit seit Gründung des „Allgemeinen Cäcilienvereins" durch den unvergeßlichen Dr. F. X. Witt (1868) kennt, der weiß, daß die Gegner des Vereins unter vielen anderen Vorwürfen besonders den einen in gesteigerter Heftigkeit immer wieder erhoben: der Cäcilienverein vernachlässige und bekämpfe das deutsche Kirchenlied. Daß dieser Vorwurf in der obigen allgemeinen Form erhoben, sicherlich ungerecht war, steht außer Zweifel, denn die unterm 16. Dezember 1870 durch das päpstliche Breve *„Multum ad commovendos animos"* approbierten Statuten des Vereins enthalten als zweiten Hauptzweck „Die Pflege des kirchlichen Volksliedes"; aber daß es vielfach an der praktischen Ausführung dieses Paragraphen fehlte, kann wohl kaum in Abrede gestellt werden. Der Grund hiefür ist klar. Wir alle wissen, daß es Länder und Gegenden gibt, wo man fast keine oder nur wenig mehrstimmige Kirchenmusik kennt, dagegen aber den kirchlichen Volksgesang so intensiv pflegt, daß man sich ein Amt ohne denselben gar nicht vorstellen kann; ja, man kommt aus dem Staunen gar nicht mehr heraus, wenn man erfährt, daß es anderswo anders sei, oder daß beim liturgischen Hochamt der Volksgesang von der Kirche gar nicht erlaubt sei. Eine charakteristische Begebenheit hiefür habe ich noch in guter Erinnerung. Ein höherer, ausgezeichnet katholischer Beamter wurde aus einer Volksgesanggegend nach X. versetzt; alles gefiel ihm in den Kirchen, nur das Fehlen des Volksgesangs war ihm der ständige Stein des Anstoßes und er benützte gern die Gelegenheit seinem Ärger darüber Luft zu machen. Die Gegengründe seiner Freunde versetzten ihn nur in noch größere Aufregung und zornig rief er immer wieder aus: „Wer will mich als katholischen Christen im Dom hindern, auf das *Dominus vobiscum* des Zelebranten mein heimatliches ‚Und mit deinem Geiste' laut und mit Begeisterung zu singen?" Erst als ihm ein Kollege zurief: „Der Dommesner, der dich ins Loch steckt, bis das Hochamt aus ist", sah er das Unmögliche seiner Anschauungen ein und wohnte künftig nur mehr einer stillen heiligen Messe bei.

Anderseits gibt es viele Kirchenmusiker, die den Volksgesang gar nicht kennen und infolgedessen seine Schönheit auch nicht zu würdigen verstehen. Ich selbst muß gestehen, daß ich den ersten wirklichen Volksgesang als Gymnasialabsolvent auf einer Rheinreise im Dom zu Mainz gehört habe — es war für mich jungen Idealisten, der ich in einer fast erdrückenden Polyphonie erzogen und aufgewachsen war, wie eine Offenbarung aus einer anderen Welt, als ich diese gewaltige Volksmenge wie aus einem Munde die kräftigen und ernsten Lieder singen hörte. Seitdem war ich ein begeisterter Anhänger des Volksgesanges geworden. Und als ich später einmal als neugeweihter Priester in einem Dörflein der Nachbardiözese die Schulkinder in innig-frommer Weise ihr Weihnachtslied dem Jesulein singen hörte, während das Kripplein mit seinen Lichtern den Hintergrund zu dem ganzen wundersamen Gemälde bildete, da traten mir vor innerer Ergriffenheit die Tränen in die Augen und ich mußte mit dem Lesen der heiligen Messe



am Altare aussetzen, bis die Kinder ihr Lied zu Ende gesungen hatten. Wie sehr wünschte ich damals, daß auch in unserer Diözese das deutsche Kirchenlied Einzug halten und seine erbauenden Wirkungen an jung und alt erweisen möchte.

Seitdem sind Jahre vergangen und ich habe in dieser Zeit im deutschen Volksgesang auch die „Kehrseite der Medaille“ kennen gelernt und zwar in einigen Kirchen Bayerns und Österreichs in geradezu abschreckender Weise. Die beiden Hauptfehler, das „Schreien“ und „Schleppen“ hatten da wahre Triumphe gefeiert. Doch das waren eben Auswüchse und die maßgebenden Persönlichkeiten, namentlich der *Rector ecclesiae*, müßte in einem solchen Falle nach dem Rechten sehen. Es wäre aber verfehlt, das Kind mit dem Bade auszuschütten, denn die Erfahrung habe ich noch immer gemacht, wo guter Wille und wirklicher Eifer bei den kompetenten Stellen vorhanden ist, da herrscht auch ein erbauender und schöner Volksgesang; es ist die gleiche Erfahrung und Erscheinung wie auf dem Gebiete der mehrstimmigen Kirchenmusik.

Darum möge die Einführung des deutschen Volksgesanges mit Liebe und Eifer betrieben werden, auf daß das deutsche Kirchenlied immer mehr Wurzel fasse und Boden gewinne. In manchen Diözesen, in denen der Volksgesang in der Kirche bisher noch nicht heimisch war, wurden mit der Einführung gute Erfolge erzielt. Selbstverständlich muß diese Einführung von dem *Rector ecclesiae* energisch in die Hand genommen werden und am Sonntag, wo das gläubige Volk beisammen ist, auch wirklich eine gemeinsame Singmesse angeordnet werden, sonst nützen alle Erlasse der bischöflichen Behörden nichts und bleiben auf dem Papier. Ich kenne z. B. eine Kirche, in welcher von Sonntags früh 5 Uhr bis 11 Uhr zirka 4—6 heilige Messen abgehalten werden, und in keiner einzigen derselben findet eine Singmesse statt. Es wird meist aufs feierlichste mit allen Glocken geläutet, die Gläubigen kommen und finden — eine stille heilige Messe, eventuell mit Vortrag. Ich frage: Ja, wann soll denn eigentlich gesungen werden, wenn nicht am Sonntag, wann sollen denn die Gläubigen das deutsche Kirchenlied kennen lernen? Das einzige bescheidene Liedchen, das mit Zaghaftigkeit bei den Mai- oder sonstigen Nachmittagsandachten eingelegt wird und das jahraus jahrein immer gleiche *Tantum ergo* sind doch wahrlich nicht dazu angetan, als Prototyp des Volksgesangs angesprochen zu werden. So behandelt, wird das deutsche Kirchenlied niemals zum Volksgesang werden.

Ich habe schon oben erwähnt, daß die Diözese Regensburg bis zum Jahre 1908 einen eigentlichen Volksgesang nicht kannte. Zwar wird in dem Erlaß des hochseligen Bischofs Valentin vom 18. April 1857 auf den deutschen Kirchengesang hingewiesen und seine Übung empfohlen, aber es fehlte das wichtigste Instrument, das allein eine Pflege des Volksgesanges vom Grund auf verbürgen konnte — ein Diözesangesangbuch. Sr. Exzellenz, dem Hochwürdigsten Herrn Bischof Antonius war es vorbehalten, auch diesem Gebiete seine Hirtensorge zuzuwenden und 1908 der Diözese des heiligen Wolfgang ein Gesang- und Gebetbuch: „Lob Gottes“ zugleich mit einem einführenden, warmherzigen Hirtenbrief zu schenken. Damit war das Fundament für den deutschen Volksgesang in der Diözese Regensburg gelegt und es bedarf nur der liebevollen, aber zielbewußten und energischen Mitwirkung der maßgebenden Faktoren, um besonders der Schuljugend das „Lob Gottes“ zu einem unentbehrlichen Begleiter in den Gottesdienst zu machen und ein neues, sangesfreudiges und sangesgewohntes Geschlecht heranwachsen zu sehen, auf das man die bereits oben erwähnten Worte mit freudiger Überzeugung anwenden kann: „Das deutsche Kirchenlied lebt wieder!“

II.

Wohl zu keiner Zeit findet man das gläubige Volk fleißiger und öfter in der Kirche als gegenwärtig, wo es für seine Söhne und für das Vaterland um Sieg und Frieden den Himmel bestürmt im gemeinsamen Gebete. Sorgen wir, daß der gemeinsame Gesang nicht zu kurz kommt. Wenn irgendwann, so kann jetzt das deutsche Kirchenlied seine Wunderkraft bewähren und besonders bei der heiligen Messe die Gläubigen zusammenschließen und emporrichten. In den meisten Pfarreien werden seit Ausbruch des Krieges

sog. Kriegsandachten abgehalten, welche je nach Verfügung der einzelnen Ordinariate oder Pfarrer in verschiedener Form stattfinden, meistens mit Rosenkranz, Litanei und Kriegsgebet. Hier nun könnte wohl sehr passend ein Kriegslied als Volksgesang am Schlusse eingeschaltet werden. Freilich wird man mir sofort entgegenhalten: Ja, woher nehmen? Und diese Frage hat gewiß ihre Berechtigung. Der Redaktion, die sonst mit allen möglichen und unmöglichen Kompositionen „zur gefälligen Rezension" geradezu überschwemmt wird, wurde noch kein einziges, für diesen Zweck brauchbares Kriegslied eingesandt, ein Zeichen, daß noch nicht viel Material vorhanden ist.

Um nun diesen Mangel zu heben und unseren Gläubigen nicht bloß Ermunterungen zum fleißigen Volksgesang zu geben, sondern etwas Positives hiefür zu erreichen, sei an unsere Komponisten ein Appell zur Schaffung solcher Kriegslieder für einstimmigen Volksgesang mit Orgelbegleitung gerichtet, zugleich mit einigen orientierenden Bemerkungen.

Die Lieder sind gedacht für einstimmigen Massenchor in der Kirche, deswegen müssen sie dem Texte und der Melodie nach ein Gepräge tragen, das sie als Kirchenlieder charakterisiert; damit ist natürlich ihre Verwendung bei weltlichen Veranstaltungen nicht ausgeschlossen. Sie sind ferner gedacht als Kriegslieder, darum müssen sie in Text und Melodie dieses Moment zum Ausdruck bringen, d. h. wuchtig, kurz, einfach und melodiös sein. Der Text soll im allgemeinen nicht mehr als drei, höchstens vier Strophen umfassen. Als Vorbild in Text und Melodie könnte das bereits volkstümlich gewordene Herz-Jesu-Bundeslied: „Auf zum Schwur, Tirolerland" von Ign. Mitterer dienen.

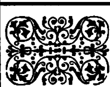
Die Zahl der Lieder dürfte vielleicht sieben bis zehn betragen, damit für jeden Tag der Woche ein anderes zur Verfügung steht und außerdem noch einige zur freien Auswahl. Die Melodien sollen dann im Format unserer Diözesan-Gebetbücher in einem kleinen Heftchen zu billigem Preise mit dem Namen der Dichter und Komponisten ediert werden, die Orgelbegleitung hiezu separat. An druckfreudigen Verlegern ist ja, wie unser Kirchenmusikalienmarkt zeigt, kein Mangel.

Wenn es auch bekanntermaßen keine einfache Sache ist, ein schönes, sangbares und volkstümliches einstimmiges Lied zu erfinden, so ist es doch eine dankbare Aufgabe, zu der mitunter manch einer eine besondere Anlage besitzt, und wenn ein solch einfaches Lied „einschlägt", blüht dem Dichter und Komponisten die Aussicht, ein „volkstümlicher Mann à la Hindenburg" im Rahmen des Weltkrieges 1914/15 zu werden.

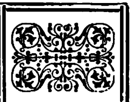
Einige Schwierigkeit wird vielleicht die Beschaffung des Textes machen; aber auch sie dürfte überwunden werden können. Fürs erste ist mancher Komponist selbst Dichter — freilich oft in dem Maße, daß man ihn bei den Dichtern für einen Komponisten und bei den Komponisten für einen Dichter hält —, fürs zweite hat mancher Komponist eine Quelle — sei es einen befreundeten Poeten oder eine gottbegnadete Dichterin —, aus der er schöpft. Sollte aber trotzdem noch Mangel an passenden Texten sein, so wäre die Redaktion eventuell bereit, geeignete Texte, die ihr zu diesem Zwecke unentgeltlich eingesandt und zur Verfügung gestellt werden, im nächsten Januar-Heft der *Musica Sacra* abzudrucken. Freilich rückt dadurch die Gefahr nahe, daß die ganze Angelegenheit in die Länge gezogen wird und schließlich die „Kriegslieder" erst im Frieden erscheinen, wenn auch manches Lied darunter sein mag, das man textlich auch nach dem Kriege noch singen kann.

Und so erhoffen wir von unseren Kirchenkomponisten recht brauchbare Kriegslieder, unter denen das letzte ein begeistertes Siegeslied sein soll. Karl Weinmann



Benedikt XV. und die Kirchenmusik[1])

Im Novemberheft der vom italienischen Cäcilienverein herausgegebenen Zeitschrift findet sich ein bemerkenswerter Artikel des P. Angelo de Santi S. J., Generalpräsident des Vereins und der höheren Schule für Kirchenmusik in Rom, worin derselbe seine Eindrücke schildert, die auf ihn die ersten energischen Kundgebungen des Papstes Benedikt XV. zugunsten der Erneuerung der Kirchenmusik und des Unterrichts im kirchlichen Gesang und in der Kompositionslehre gemacht haben.

P. de Santi, der an die große Reform des Kirchengesanges durch Pius X. anknüpft, hebt hervor, daß manche nach dem Tode des Papstes gedacht hätten, nun sei es auch mit dessen *Motu proprio* betr. des gregorianischen Gesanges zu Ende. Man prophezeite sogar, daß demnächst ein anderes *Motu proprio* erschiene, wodurch alles das, was Pius X. festsetzte, über den Haufen geworfen werde. Es fanden sich sogar in Rom solche, die nach dem Tode des Heiligen Vaters ausriefen: Endlich werden wir doch wieder einmal den Psalm des Komponisten A, das Laudate des Meisters B, die Messe des Musikers C zu Gehör bekommen usw. Andere, etwas Voreiligere, genierten sich nicht, irgend eine alte pseudoliturgische Musikpartitur herauszuholen, um danach in der Kirche singen zu lassen, bevor noch die Leiche Pius' X. der letzten Ruhestätte übergeben war. Auch außerhalb Roms glaubte man, daß nunmehr wieder alles dem alten Schlendrian anheimfallen würde. Wer so gedacht und geschafft hat, beweist, daß er absolut nichts von den ewigen Rechten versteht, auf die sich die Kirchenmusik stützt: es handelt sich dabei um Rechte, die sich stets in der Kirche geltend gemacht haben, eben weil sie direkt aus der innersten Natur der Liturgie und Kunst entsprungen sind. Niemals hat ein Papst es erlaubt und wird es nie gestatten können, daß die Kirche zum Theater wird, daß sich das liturgische Gebet in einen Liebesroman verwandelt, daß Messe oder Vesper sich zur Oper ummodeln, daß die Musik über die Liturgie das Übergewicht erhält, daß die kirchlichen Handlungen, anstatt die Gläubigen zu erbauen, ihnen Grund zum Ärgernis geben. In dem betreffenden Artikel wird dann betont, daß vorauszusehen war, der jetzige Papst Benedikt XV. werde unzweifelhaft die Anordnungen Pius' X. erneuern, weil seine vorhergegangenen bischöflichen Vorschriften bewiesen hätten, wie sehr ihm die Kirchenmusik wegen des hohen Ansehens der religiösen Zeremonien am Herzen lag.

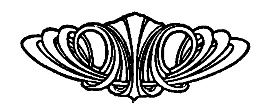
Tatsächlich hat denn auch der Heilige Vater in der ersten einer Abordnung des Cäcilienvereins und des päpstlichen Konservatoriums für Kirchenmusik erteilten Privataudienz (vgl. *Musica Sacra* 1914, Heft 10, S. 196) so eindrucksvoll und mit solcher Begründung über die *musica sacra* gesprochen, wie die Teilnehmer es kaum von Pius X. zu hören gewohnt waren. Der Papst erklärte vorab, daß ihm, obgleich er keine Gelegenheit gehabt habe, praktisch diese Kunst zu studieren und kennen zu lernen, sehr gut die Prinzipien geläufig seien, worauf sich die Erneuerung von Kirchenmusik und -Gesang stütze. Kirchenmusik — so sagte er — ist Gebet und nichts anderes als Gebet, weil sie innig verwebt ist mit den Worten der heiligen Liturgie. Der Geist wird zu Gott durch das Gebet erhoben, das man sich nicht in leichter, weltlicher Form, wie sie das Theater und sonstige Vergnügungen lieben, vorstellen kann. Niemand soll sich daher zur Kirche begeben, nur allein um die Musik zu genießen, sondern um zu beten bei dem Klang heiliger und reiner Melodien, wie sie uns die wahre Kirchenmusik bietet. Deshalb muß alles das, was das *Motu proprio* Pius' X. zu diesem Zweck vorschrieb, nicht nur pflichtgetreu eingehalten, sondern auch mit Energie und Beständigkeit durchgeführt werden. Dann fügte er hinzu:

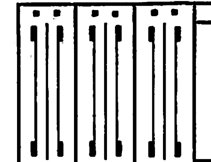
„Alles das, was ich diesbezüglich als Bischof veranlaßt habe, werde ich, so ist es mein fester Wille, als Papst weiter fortführen, hauptsächlich hier in Rom, wo alles, und daher auch die Kirchenmusik, andern als Beispiel und Ansporn gelten soll, wie dies schon Benedikt XIV. zu seiner Zeit eingeschärft hat."

Als dann der Heilige Vater auf seine Erkundigungen hin erfuhr, daß hier und da seitens des Klerus den Musikdirigenten Schwierigkeiten in den Weg gelegt würden, erklärte er energisch, daß dies aufhören müsse. Alle hätten wirksam an der Beobachtung der vorgeschriebenen Gesetze mitzuhelfen, und es sei Pflicht der durch das *Motu proprio* eingesetzten Kommission, darüber zu wachen, indem sie entschlossen die Aufführungen solcher Kompositionen, die nicht der Kirche würdig seien, wenn nötig, durch Zwangsmittel ausschließen müsse.

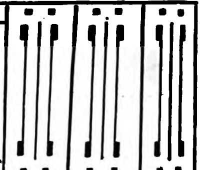
---

[1]) Kölnische Volkszeitung Nov. 1914.





Musikalische Rundschau



Das Ende der Internationalen Musikgesellschaft. Die in einigen Zeitungen wiedergegebene Nachricht von dem Ausschluß der Deutschen aus der Internationalen Musikgesellschaft ist eine Fabel. Im Gegenteile, der auf dem Pariser Kongresse Anfang Juni für die Zeit vom 1. Oktober an einstimmig erwählte Vorsitzende, Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Berlin, der Führer der deutschen Musikwissenschaft, hat aus eigenem Antriebe, um seine national deutsche Stellung zu bekunden, dieses Amt anzunehmen verweigert und mit ihm haben die deutschen Mitglieder der Gesellschaft fast einstimmig ihren Austritt erklärt. Da satzungsgemäße Wahlen weder für den Vorstand, noch für das Präsidium, noch für die einzelnen Organe rechtzeitig zustande gekommen sind und das Haus Breitkopf & Härtel in Leipzig die von ihm verwaltete Geschäftsstelle der Gesellschaft aufgegeben und auf die Fortsetzung des Verlags der Publikationen verzichtet hat, ist die führer- und gegenstandslos gewordene Internationale Musikgesellschaft als tatsächlich erloschen zu betrachten. Nationale Organisation mag an Stelle der bisherigen internationalen treten. Es wird sich zeigen, welches der bisher verbundenen Länder künftig auf sich gestellt am meisten leistet. Eine internationale Musikgesellschaft ohne Deutschland und Österreich, die Hauptstätten der Musikforschung, würde ein Monstrum sein.

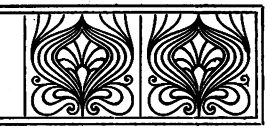
Von der Kirchensängerin zur Opernsängerin. Die berühmte Wagnersängerin Rosa Sucher-Hasselbeck erzählt in ihren „Lebenserinnerungen" folgendes aus ihrer musikalischen Laufbahn: „In Freising habe ich als Kirchensängerin einige Jahre in nicht gerade glänzender Stellung verbracht, bis eine mitleidige Seele sich meiner erbarmte und mich dem damaligen Intendanten Baron Perfall empfahl, der mich daraufhin nach München zum Probesingen berief. Meine Seligkeit kannte keine Grenzen und ich sah mich schon als das — was ich erst viel später wurde. Als ich die Agathen-Arie gesungen hatte, hatte man mich sehr gelobt. Baron Perfall fragte mich um Verschiedenes, auch ob ich Vermögen hätte, um an der Kgl. Musikschule studieren zu können. Ich sagte ‚nein', das hätte ich gewiß nicht. Er meinte, ja, was fange ich mit Ihnen an? Resolut entgegnete ich, engagieren Sie mich lieber gleich, das wird das Beste sein. Der Baron lachte und mit Hängen und Würgen wurde ich dann auf ein Jahr engagiert. Man gab mir den Jungfernkranz zu singen, den warf ich regelmäßig um. So konnte ich nicht vorwärts kommen, ging deshalb nach einem Jahr in die weite Welt ins Engagement. Nach mancher Irrfahrt kam ich ins gelobte Land ‚Leipzig' und wurde — die Frau Joseph Suchers. Von dem Augenblick an stieg mein Stern, rapid darf ich sagen. Die Kenntnisse und die unerhörte Menschengüte dieses Mannes veränderten und veredelten meine Kunst und ließen mich die höchsten Stufen erreichen! Die Isolde habe ich zum erstenmal in London gesungen, unter Hans Richters Leitung mit ungeheurem Erfolg. 1886 sang ich sie in Bayreuth, und zwar in der ersten Vorstellung. Es folgte das Berliner Gastspiel, die ‚Sieglinde' mit Niemann als Siegmund, es war ein stürmischer Erfolg. — Eines Tages wurde ich zu einem Konzert bei Sr. Majestät Kaiser Wilhelm I. gerufen. Herr von Chelius begleitete am Klavier den Schluß aus der Götterdämmerung. Der Kaiser sagte mir viel Schönes, unterhielt sich in liebenswürdigster Weise mit mir und stellte mir die mitwirkenden Herren, meist Offiziere, vor: ‚Sehen Sie, alles meine Schüler, eine gute Schule, nicht wahr?' Prinz Wilhelm drückte mir die Hand, daß ich glaubte umzufallen. Ihre Majestät die Kaiserin Augusta hielt eine wunderschöne Rede an mich, als ich ihr vorgestellt wurde. Und so verlief der Abend, wie ihn wohl andere nie erlebt haben. Ich fühlte mich auf den Höhen der Menschheit angekommen. — Dieser Abend wurde vielleicht noch übertroffen von dem denkwürdigen Mittag, als bei einer Sondervorstellung der Götterdämmerung Se. Majestät der Kaiser Wilhelm II. mich in persönlicher Ansprache zur Kammersängerin ernannte. Im Begriff, mir wieder einen dauernden Wohnsitz zu suchen, zieht es mich wieder dahin, wo ich so viel Herrliches erlebt habe, aber auch unendlich viel Trauriges." Wo wird wohl Rosa Sucher mehr inneres Glück genossen und mehr Segen für die andere Welt sich gesammelt haben, auf dem Kirchenchor oder auf der Opernbühne? — —

Kirchenmusikschule Regensburg. Zu den im November-Heft S. 216 gemeldeten Anstellungen von Absolventen des 40. Kurses 1914 ist noch nachzutragen, daß Herr Alois Grzondziel als Chorregent nach **Gross-Dubensko** (Kreis Rybnik, Oberschlesien) berufen wurde. — Die größte Freude aber bereitete unserer Schule die Ernennung des Herrn Franz Sauer aus Heinrichau (Oberschlesien) zum Domorganisten in der altberühmten Musikstadt **Salzburg**, wo dem jungen Kirchenmusiker nunmehr eine der größten Orgeln mit über hundert Registern zur Verfügung steht.





Besprechungen



I. Bücher und Schriften

Cohen, C. *Cantuale,* Editio V. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis geb. 2 *M*.

Dieses treffliche Büchlein, das der ehemalige Kölner Domkapellmeister für die Erzdiözese Köln im Auftrage Sr. Eminenz, des H. H. Kardinals zusammenstellte und nunmehr nach der *Editio Vaticana* umgearbeitet in der 5. Auflage erscheinen läßt, hat sich in der Praxis bereits ausgezeichnet bewährt; es ist ganz dem Nachmittagsgottesdienst gewidmet und bietet: Vespern für die Hauptfeste des Jahres mit ausgesetzten Psalmen, Komplet, Litaneien, Hymnen, Gesänge für das 40stündige Gebet, ewige Anbetung usw. und kann warm empfohlen werden.

Weinmann, C. *Officium in die Nativitatis D. N. J. Ch. cum cantu juxta Ordinem Breviarii et Missalis Romani.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis geb. 2 *M*.

Ähnlich wie das bekannte Springersche Psalterium enthält dieses Büchlein alle Psalmen der Vesper, Matutin, Laudes und Horen, ebenso die Lektionen der Matutin (die Lektionen der I. Nokturn auch noch in einer reicheren Fassung), die drei Weihnachtsmessen usw. in Noten ausgesetzt und ist nach dem Vorwort hauptsächlich dazu bestimmt, um in Kommunitäten (Priesterseminaren, Klosterchören, Domkirchen usw.) einen einheitlichen Vortrag zu erzielen und ein bequemes Handbuch für Priester und Chor zu bieten, das jedes weitere Buch für das Weihnachtsoffizium entbehrlich macht.

Die Komplet. Lateinisch und deutsch zum Gebrauche der Gläubigen. **Bigge** (Westfalen), **Josephs-Druckerei.** Preis 10 *Pf*.

Für den angegebenen Zweck ein recht hübsches und nettes Heftchen, zwar ohne Noten, aber mit fetten Buchstaben bei den Flexionssilben der Psalmen, deren Melodie sich der um die Pflege des Volksgesanges in seiner Gemeinde eifrigst bemühte Herausgeber aus dem Gedächtnis gesungen denkt. Für eine Orgelbegleitung *in extenso* hiezu sucht der hochwürdige Herausgeber einen Bearbeiter und Verleger.

Reinecke, Dr. W. Die Kunst der idealen Tonbildung. Leitfaden für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien und Seminare. Mit 18 Abbildungen. Dritte, völlig umgearbeitete Auflage. **Leipzig, Dörffling & Franke.** Preis 3 *M*.

Löbmann, Dr. H. Der Schulgesang. Eine Gesanglehre für Schulen aller Art unter Berücksichtigung einfacherer Schulverhältnisse. (Lebensvoller Unterricht, 3. Bd.) **Leipzig, R. Voigtländer.** Preis 3 *M* 50 *Pf*.

Sprechen — Singen — Musik. Grund- und Zeitfragen aus der Stimmenkunde, der Musiktheorie und der musikalischen Jugend- und Volkserziehung. **Leipzig, Dürr.** Preis 2 *M* 50 *Pf*.

Wir haben in der *Musica Sacra* vor längerer Zeit schon ein Werk Dr. Reineckes „Vom Sprechton zum Sington" anerkennend besprochen und müssen die gleiche Anerkennung auch dem vorliegenden Buche zollen. Der Verfasser als Dr. med. und ehemaliger Opernsänger ein erfahrener Fachmann, stellt seine „Einregistermethode" auf eine wissenschaftliche Basis und fordert, daß die Singstimme und Sprechstimme zugleich entwickelt werde, legt dar, daß ein jeder bewußt schön singen lernen kann, wenn man vom *Piano* der Mittelstimme bei langem, schmalen Ansatzrohr ausgeht, daß ferner alle durch falsches Singen oder körperliche Disposition entstandenen Katarrhe usw. gebessert und geheilt werden können. Wenn der Verfasser zum Schluß behauptet: „Der Schüler, der unter Leitung eines guten Lehrers meine Methode studierte, hat das Einregister gewonnen", so möchten wir seine Worte „unter Leitung eines guten Lehrers" doppelt unterstreichen, denn sein gewiß sonst treffliches Buch kann den Lehrer keinesfalls ersetzen, dazu ist es zu wissenschaftlich und schwierig gehalten. Daß Dr. Reinecke auch in anderer Hinsicht „Entwicklungstheoretiker" ist, gibt er auf S. 28 zu erkennen, wo er von dem „vom Tier zum denkenden Menschen erhobenen Urahn" spricht und die von der Wissenschaft längst aufgegebene Affentheorie zur Erhärtung seiner Doktrin zum Beweise heranzieht. — Ein Meer von Licht und Sonne liegt über Dr. Löbmanns Buch ausgegossen; hier spricht einer, der die Gesangstunde nicht als bloße Drillstunde, als eine Aneinanderreihung von öden Treffübungen betrachtet, sondern dieselbe auf das seelisch-geistige Erziehungsmoment einstimmt und sie mitten hineinstellt in das Ganze der Erziehungsarbeit. Der erfahrene Pädagoge Löbmann weiß, was er will. Vor allem gilt es ihm, die Idee der Einheit zwischen der Erlernung des Sprechens und der des Singens zum Bewußtsein zu bringen, dann den Nachweis zu führen, daß die Elemente der Singlehre für die Volksschule dieselben sind wie für den Kunstgesang und nur in ihren Zielen auseinandergehen, daß eine sorgfältige Lautbildung, besonders der sog. „lose oder lockere" Ton gefördert werden müsse usw. Und selbst wenn sich in der vielgestaltigen Praxis nicht alles so realisieren ließe, wie es der Verfasser in idealster Weise in seinem übersichtlich und klar gestalteten Buche niedergelegt hat, so bliebe noch genug des Guten und Schönen, was unseren Gesangunterricht auf eine höhere Stufe zu heben geeignet ist. — Der fast 300 Seiten starke Band „Sprechen — Singen — Musik" bietet einen Ausschnitt aus der Leipziger „Bugra" und zerfällt mit seinen 32 Abhandlungen in folgende Abschnitte: Stimmforschung und Stimmbildung, Rhythmische Erziehung, Theorie, Sprechmelodie — Gesangmelodie, Musikalische Jugend- und Volkserziehung, Geschichtliches, Literatur — ein überaus reicher Inhalt. Die Verfasser der einzelnen Aufsätze tragen fast durchweg bekannte Namen auf ihrem Spezialgebiete und die oben genannten Dr. Reinecke und

Dr. Löbmann sind ebenfalls mit Abhandlungen vertreten; einen der besten Aufsätze über „Singschulen" von A. Greiner haben wir im letzten Heft der *Musica Sacra* (S. 176 ff.) zum Abdruck gebracht. Freilich hat das Bestreben, möglichst viele Autoren zum Worte kommen zu lassen, es gefügt, daß Aufsätze mit ganz entgegengesetzten Anschauungen friedlich nebeneinander plaziert sind; auch sonst stehen nicht alle Beiträge auf gleicher Höhe, am wenigsten wird wohl im letzten Abschnitt „Literatur" die „Musikbibliothek für Lehrerseminare" befriedigen. Von diesen Bemerkungen abgesehen bietet das Buch für die musikalische Welt eine interessante Übersicht über die musikalischen Bestrebungen der Gegenwart, besonders auf dem Gebiete der Stimmbildung.

Lach, Rob. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie. XV und 733 Seiten in Lexikon-Format. Mit 98 Seiten Notenbeilagen. **Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.** Preis ungeb. 22 M.

Dr. Lachs Werk gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten musikwissenschaftlichen Arbeiten des vergangenen Jahres und zwar nicht bloß dem Umfange, sondern auch der Arbeitsleistung nach: es ist das Resultat einer vierzehnjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstand und der Verfasser ein fachtechnisch und wissenschaftlich gleich trefflich vorgebildeter Musiker. Daß mit diesen äußeren Qualitäten der Inhalt korrespondiert, darf nicht wundernehmen, ist es doch „der erste Versuch die gesamte Musikgeschichte unter einem neuen Gesichtswinkel, dem der musikalischen Ornamentik, einheitlich zu überblicken und zu einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung zu bringen". Der Verfasser teilt das Werk in drei große Abschnitte — I. in einen formal-analytischen Hauptteil, II. in einen historisch-genetischen und III. in einen systematischen — und verarbeitet hier das ungeheure Material, das für seine Untersuchung in Betracht kommt, allerdings ohne selbst zu den einzelnen Fragen, die in der Musikwissenschaft noch als Problem gelten, Stellung zu nehmen, und so wird der Fachmann z. B. in dem II. Buch, das der Verfasser „Das primär-ästhetische Moment" überschreibt und in zwei Kapiteln den ambrosianischen und gregorianischen Gesang sowie das katholische Kirchenlied behandelt, in manchen Punkten anderer Meinung sein; doch sei gerne zugegeben, daß dieses Moment für die Thesis des Verfassers von keiner ausschlaggebenden Bedeutung sein kann. Auch sonst wird wohl mancher Widerspruch gegen Schlußfolgerungen noch erhoben werden, aber wie dem auch sei, jedenfalls kann das alles nur dazu beitragen, Klarheit und Wahrheit zu bringen.

Wer das gewaltige Werk auch nur teilweise durchgearbeitet hat — sein Studium ist wirklich keine Kleinigkeit, dazu tragen auch die vielen langatmigen Sätze mit ihren zahlreichen Fremdwörtern und die häufigen Parenthesen bei — der wird in Hochachtung vor der Gelehrsamkeit des Verfassers, seiner weitverzweigten Literaturkenntnis, seinem Forscherernst und seinem Forscherfleiß den Hut abnehmen und seine Arbeitsleistung mit Bewunderung anstaunen; einen kleinen Begriff von der Größe der Arbeit kann das nicht weniger als 73 Seiten umfassende Sachregister geben. Wer so zu arbeiten versteht, hat sich die Anwartschaft auf einen akademischen Lehrstuhl redlich erworben.

Pastor, L. v. Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. VI. Band: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration. XL und 724 Seiten. 1.—4. Aufl. **Freiburg i. B., Herder.** Preis ungeb. 11 M.

Der neueste VI. Band von Pastors ausgezeichneter Papstgeschichte umfaßt die Pontifikate Julius' III., Marcellus' II. und Pauls IV. (1550—1559) und bietet nicht nur für die Historiker und sonstigen Interessenten kostbares Material, sondern auch für die Kirchenmusiker. Denn hier beginnen die Fäden, die sich um den Namen Palestrina spinnen, der bekanntlich unter Julius III. im September 1551 zum Kapellmeister von St. Peter und im Januar 1555 in das päpstliche Sängerkolleg aufgenommen wurde, der Marcellus II. seine berühmt gewordene „*Missa Papae Marcelli*" widmete und im Juli 1555 von Paul IV. aus der päpstlichen Kapelle wieder entlassen wurde. Allerdings kann die Glanzperiode von Palestrinas und seiner großen Zeitgenossen Wirken erst der nächste Band bringen, aber im vorliegenden VI. Bande wird uns das ganze Zeitmilieu geboten, in das der Pränestiner hineingestellt werden muß. Im allgemeinen noch ein Wort über diesen Band mit der wichtigen Epoche der „katholischen Reformation und Restauration" zu sagen, hieße Wasser in die Donau tragen; es genüge eine Stimme aus protestantischen Kreisen anzuführen, die vor kurzem Pastors Papstgeschichte als „ein über den Streit der Parteien erhabenes Meisterwerk moderner Geschichtschreibung" bezeichnet hat. (Kirchenrat Dr. Peutzlin in „Der Alte Glaube", Hamburg.)

Seidl, Dr. A. Ascania. Zehn Jahre in Anhalt. Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien. **Regensburg, G. Bosse.** Preis brosch. 30 M, geb. 45 M.

Das Werk repräsentiert vor allem einmal eine erstklassige buchtechnische Leistung des Regensburger Verlegers, eines Schülers von Prof. Seidl: in Lexikon-Format VIII und 736 Seiten mit der bekannten Ingeborg-Antiqua nach Entwurf von Prof. Kleukens-Darmstadt, auf feinem Hadernpapier in Schwarz, Gold und Blau gedruckt und mit dem Bilde Herzogs Friedrich II. von Anhalt geschmückt, ist es in der Tat eine eines musikkundigen und musikbegeisterten Fürsten würdige Dedikation. Dieser Fürst und sein musikalisches Mäzenatentum bildet auch den Brennpunkt des ganzen Werkes; Prof. Seidl hat als Dramaturg des Herzoglichen Hoftheaters zehn Jahre seines Lebens in Dessau verbracht und dieses Musikerleben und Musikschaffen in dem Werk niedergelegt. Ist auch nicht alles neu und alles originell, so tritt uns doch in diesen „goldenen" Blättern ein reiches, musikalisches Geistesleben entgegen, das den Freunden Arthur Seidls sowie vielen Musik- und Theaterfreunden — auf den Weihnachtstisch gelegt — genußreiche Stunden verschaffen wird.

Max Hesses Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1915, 30. Jahrgang. Leipzig, Max Hesses Verlag. Preis in einem Band elegant gebunden 2 ℳ 25 ₰, in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt) 2 ℳ 25 ₰.

Gleich seinen Vorgängern bringt auch der vorliegende 30. Jahrgang ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben, u. a. ein Verzeichnis von Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart mit Lebensdaten, ein Verzeichnis der größeren reichsdeutschen Orchester sowie der deutschen Opern- und Operettenbühnen usw. Der Kalender darf als ein verläßliches Nachschlagewerk für alle musikadministrativen Angelegenheiten gelten.

II. Weihnachtskompositionen

Springer, M., Op. 30. *Missa „Puer natus est"*, Weihnachtsmesse für gemischten Chor und Orgel. **Prag, Bonifatiusverein.** Partitur 4 K 50 h, Stimmen à 60 h.

Gerade noch vor Torschluß erscheint aus der Feder Professor Springers eine neue Weihnachtsmesse. Um dieselbe unseren Abonnenten noch zur Kenntnis zu bringen, sei kurz auf die prinzipielle Wertung dieser Stilgattung und ihre Verkörperung durch Prof. Springer hingewiesen in dem Aufsatz „Zwei neue Messen" im April/Mai-Heft der *Musica Sacra* 1914 (S. 77 ff.), der des Komponisten Ostermesse *„Resurrexi"* eingehend würdigt. Schon bei der ersten Durchsicht der vorliegenden Partitur drängt sich der Gedanke auf, daß das herrliche Offizium der Weihnachtsliturgie dem Künstler — textlich und musikalisch — einen viel innigeren und klangvolleren Resonanzboden geboten hat als das der Osterliturgie, wenigstens ist schon das Orgelvorspiel mit der Überschrift „Anbetung und Jubel vor der Krippe" so zart konzipiert und da, wo das bekannte Quintenmotiv des VII. Tones zuletzt auftritt, in einen solchen Reichtum jubelnder Freude getaucht, daß man sich in dieser prägnanten Kürze eine schönere organische Verbindung und Überleitung zum Introitus und seiner wohlerwogenen Zuweisung an vier Oberstimmen nicht gut denken kann. Vielleicht wird es dem Komponisten schwer auf das Herz gefallen sein, daß er den Engelsruf: *„Gloria in excelsis Deo"* nicht auch auf die für diesen Festtag so charakteristischen Intonationswerte in der gleichen Besetzung ausdehnen konnte; doch dafür hat er das *Gloria* um so liebevoller vertont und mit dem fugierten Schlußsatz *Cum sancto Spiritu* zu einem imposanten Abschluß gebracht. Hier und in dem anschließenden Alleluja und Graduale mit seinem aufjauchzenden *„jubilate, jubilate omnis terra Alleluja"* scheint mir der Höhepunkt des Werkes zu liegen, nicht als ob die nachfolgenden Teile den vorhergehenden gegenüber verblassen würden, sondern nur in dem Sinne, daß der Komponist selbst sie formell einfacher gestaltete, z. B. das *Credo,* ohne deswegen auf wirksame und kunstvolle Sätze zu verzichten, wie das *Et incarnatus est,* das *Crucifixus,* das ruhig und innig gehaltene *Sanctus* und *Benedictus* usw. Ein Postludium „Weihnachtsfreude" bildet den krönenden Schluß. Es wäre kleinlich, einem solchen Werke gegenüber mit Bemängelungen über Textdeklamation oder sonstigen unbedeutenden musikalischen Bedenken aufzutreten; wichtiger ist die im obigen Aufsatz schon berührte Frage der Eingliederung dieser neuen Stilgattung in den Organismus des liturgischen Hochamtes, eine Frage, deren Beantwortung wohl nur nach eigenem Hören und Sehen entschieden werden kann. Wie man sich aber auch zu dieser Frage schließlich stellen wird, das eine wird zugegeben werden müssen, daß man der Springerschen *Missa* Op. 30, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, vielleicht nur ganz wenige Meßkompositionen der Gegenwart an die Seite stellen kann, und zwar — ich betone das ausdrücklich — nicht in bezug auf äußere Raketen- und bengalische Feuerwirkung, sondern in bezug auf Größe und Tiefe der künstlerischen Konzeption und Komposition. Daß solch großangelegte modernen Werke natürlich nur von erstklassigen Chören und Organisten zu befriedigender Aufführung gebracht werden können, versteht sich von selbst. Vielleicht arbeitet der Meister, während wir dieses schreiben, schon an einer Pfingstmesse *„Spiritus Domini"*?

Hüttenmeister, R., Op. 2. Acht deutsche Weihnachtslieder zum kirchlichen Gebrauch für vierstimmigen gemischten Chor. **Kommissionsverlag von Friedrich Pustet, Regensburg.** Partitur 50 ₰, ab zehn Exemplaren 40 ₰.

Michàlek, F. Sechs Weihnachtslieder für gemischten Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Plag, Joh., Op. 71. Acht deutsche Weihnachtsgesänge für vierstimmigen Männerchor mit und ohne Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Leichte bis mittelschwere Kompositionen; am schlichtesten sind die acht Lieder von Hüttenmeister, größere Anforderungen stellen die sechs deutschen Gesänge von Michàlek, die recht edel und klangvoll gehalten sind.

Hegmann, K., Op. 49. Weihnachtschor Nr. 3: „Wen habt ihr gesehen, o Hirten?" für Soli und vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Part. 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

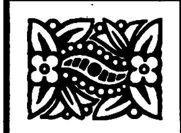
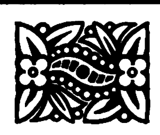
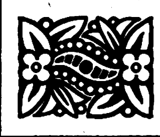
— — Zwei Weihnachtschöre. Op. 50, Nr. 4: Ehre sei Gott. Op. 52, Nr. 5: Laßt uns zum Kindlein eilen. Partitur à 80 ₰, Stimmen à 15 ₰. **Regensburg, F. Gleichauf.**

Kurz, leicht und ansprechend.

Heidrich, Maximilian, Op. 35, Nr. 1 und 2 à 1 ℳ — Op. 35, Nr. 1: „Weihnachtsharren" für Gesang mit Orgelbegleitung; Op. 35, Nr. 2: Psalm 121. 7, 8. „Der Herr behüte dich" mit Orgelbegleitung. **Leipzig, F. E. C. Leukart.**

Im modernen Stil. Mittelschwer.



Abonnements-Einladung auf den 48. Jahrgang der Musica Sacra

Mit Friedenswünschen „Zur Jahreswende" hat die *Musica Sacra* ihren 47. Jahrgang begonnen; niemand von den Lesern ahnte damals, daß der gleiche Jahrgang unter Kanonendonner und einem unsagbaren Meer von Jammer und Elend geschlossen würde. Ja, selbst wenige Wochen noch vor Ausbruch des Krieges, als der Redakteur der *Musica Sacra* dem V. Internationalen Musik-Kongreß in Paris beiwohnte, wo zum Abschied beim Festbankett der verflossene Minister Barthou in wohlgesetzter und gezirkelter Rede noch seine tiefsten Reverenzen vor Deutschland machte — während draußen an der Grenze die französischen Truppen bereits im „Manöver" standen — dachte niemand an den lodernden Brand, den die Kriegsfackel bald in Europa entzünden sollte. Der Allmächtige hat die schwere Schicksalsstunde, die für uns geschlagen, zugelassen und unsere Aufgabe ist es nun mit der Begeisterung und Opferfreudigkeit, die Deutschland und Österreich vom ersten Tage der Mobilmachung an beseelte, „durchzuhalten" bis zum endgültigen und glorreichen Siege unserer tapferen und gerechten Waffen.

„Inter arma silent musae!" — „Im Krieg schweigen die Musen", sagt ein altes Sprichwort, das für uns Kirchenmusiker allerdings nur zum Teil zutrifft, denn „Not lehrt beten" und das Gebet füllt die Gotteshäuser und eine gefüllte Kirche ruft nicht nur den Priester, sondern auch den Chorregenten, den Organisten, die Sänger und Sängerinnen auf den Posten; man denke nur an die vielen Trauerämter, an die Kriegsandachten usw. So kann und darf also der Kirchenmusiker auch während der Kriegszeit seinen Beruf nicht an den Nagel hängen; im Gegenteil, er muß seine Leistungen steigern zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen, die aus manchem schönen Kirchengesang, manchem einfachen deutschen Kirchenlied wieder Trost und Erbauung mit nach Hause nehmen.

Braucht der Kirchenmusiker aber Begeisterung für seinen schönen Beruf, so braucht er auch Unterweisung, Belehrung, Kenntnis von dem, was in der kirchenmusikalischen Welt vorgeht und darum auch eine kirchenmusikalische Zeitschrift. Redaktion und Verlag richten daher an die bisherigen Abonnenten die dringende Bitte der *Musica Sacra* auch im Kriegsjahre treu zu bleiben. Es ist ja gewiß richtig, daß die gesteigerte Lebenshaltung in der gegenwärtigen Zeit, die vielen Opfer und Liebesgaben auch gesteigerte Auslagen erfordern, aber — das wird sich wohl ein jeder Leser sagen müssen, — auf das geringe Jahresabonnement von 3 Mk. kommt es mir schließlich auch nicht mehr an, wohl aber ist es eine bekannte Tatsache: je mehr Abonnenten, desto mehr kann eine Zeitschrift bieten.

Und so geben sich denn Redaktion und Verlag der angenehmen Hoffnung hin, daß die *Musica Sacra*, die Gründung des unvergeßlichen Dr. F. X. Witt, die nur noch zwei Jahre von ihrem 50jährigen Jubiläum entfernt steht, auch für die Zukunft auf ihren treuen Abonnentenstamm rechnen kann, vermehrt um manchen neuen Leser und daß sie auch im Kriegsjahre als stattlicher Band in der kirchenmusikalischen Bibliothek zu finden ist, gleichsam als Vermächtnis und Andenken an die Namen Witt und Haberl. Es ist wohl nicht nötig, zu betonen, daß die Redaktion sich auch in Zukunft Mühe geben wird, ihren Leserkreis zufriedenzustellen, namentlich aber die Wünsche derjenigen, welche nach mehr populären Artikeln Verlangen tragen.

Wenn irgendwann, so gilt in dieser Zeit das Wort: *„Nunquam retrorsum; sempre avanti!"* In diesem Sinne wünschen

Redaktion und Verlag

allen verehrten Mitarbeitern und Abonnenten

Gnadenreiche Weihnachten und ein recht glückseliges Neujahr!

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Anliegend eine Bestellkarte für den 48. Jahrgang 1915 der Musica Sacra



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrgang 1915

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg



Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.



Inhalt

des 48. Jahrganges 1915 der Musica Sacra

VI. Verschiedenes

VII. Gedichte

VIII. Besprechungen

IX. Kirchliche und weltliche Kriegskompositionen

X. Orgel- und andere Kompositionen

XI. Musikalische Rundschau

XII. Abbildungen



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ 1915 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Heft
Januar

Digne, Attente, Devote

Eine Neujahrbetrachtung aus den Papieren des † Prälaten Dr. F. X. Haberl

In der Kirchengeschichte finden wir Zeitabschnitte, die mit Recht als Reformperioden bezeichnet werden. In solchen erweckte die Vorsehung Männer, welche entweder durch ihre Stellung, durch geistige und körperliche Eigenschaften in der Lage waren, klare und richtige Grundsätze aufzufassen, darzulegen und Schule für dieselben zu machen, oder die sich berufen fühlten, warnend, zürnend, voll heiligen Eifers als Lehrer und Leuchten, durch Wort und Beispiel verkehrten Anschauungen, eingerissenen Mißbräuchen, unpassenden Zuständen, verirrten Geschmacksrichtungen, fehlerhaften Grundsätzen, gleichgültigen oder trägen, aber einflußreichen Persönlichkeiten jenes berühmte: „Es ist nicht erlaubt“ des Predigers in der Wüste entgegenzuhalten. Das taten sie ohne Furcht, überzeugt von der Wahrheit ihrer durch Bildung, Studium, Fleiß und Ausdauer gewonnenen Einsichten und Erfahrungen, Kenntnisse und Grundsätze. Hatten sich solche Männer nicht nur umgesehen, ob ihre für große Kreise berechneten, in faule Verhältnisse tief eingreifenden kritischen und reformierenden Schriften und Mahnungen mit den Aufstellungen und Lehren des unfehlbaren Lehramtes der Kirche im Einklange und in voller Harmonie stehen, sondern hatten sie auch beim Oberhaupte der Kirche und dessen rechtmäßigen Organen oder bei den Hochwürdigsten Bischöfen und deren Abgeordneten die vorbereitenden Schritte für ihre öffentlichen Kundgebungen und für eine reformierende Tätigkeit getan und die Zustimmung derselben, vielleicht sogar Aufmunterung, Unterstützung und Befehl erhalten, dann haben sie auch in heiliger Gesinnung gehandelt, und ihr Wirken mußte gesegnet und erfolgreich sein. Denn es liegt im Wesen der kirchlichen Disziplin, daß auch die Predigt der Wahrheit und der Eifer für das Haus des Herrn unter Aufsicht der Autorität stehen und von der ausdrücklichen Gutheißung derselben begleitet sein müssen. Manche Reformatoren sind ohne die Erfüllung dieser Bedingung zu Revolutionären geworden; sie haben Parteien gebildet, aber ohne Anteil am Segen der Kirche, Sekten gestiftet, aber getrennt vom Leibe Christi, Aufregung, ja Begeisterung erzeugt, aber ohne heilsame, nachwirkende Genesung, Kampf und Verfolgung heraufbeschworen, aber keinen Frieden gebracht, Gesundheit und Leben eingebüßt, aber ohne die unverwelkliche Krone des Martyriums zu erlangen. Sie konnten vielleicht mit dem Psalmisten (Ps. 68, 10) rufen: „Der Eifer für dein Haus verzehrt mich und der dich Schmähenden Schmach fällt über mich“ — aber sie haben den 14. Vers des gleichen Psalmes nicht beachtet: „Ich richte, o Herr, mein Gebet zu dir; Zeit des Wohlgefallens, o Gott, laß es sein!“

Und nun die Frage: Hat denn auch die Kirchenmusik Feinde? Muß sie mit Schwierigkeiten kämpfen? Wie alles Gute, Wahre und Schöne in der Welt, wie die

Kirche selbst, so auch sie und ihre eifrigen Pfleger und ergebensten Freunde. Wer jedoch in den Grundsätzen, welche die Kirche für die Musik beim Gottesdienste festgesetzt hat, genau und vollkommen unterrichtet ist, wer mit der Zauberformel des *Digne, Attente, Devote* (würdig, aufmerksam, andächtig), erfüllt vom Bestreben und Willen, was er beim Gottesdienste tut, würdig, aufmerksam und andächtig zu tun, ans Werk geht, wird lernen, die Feinde zu belehren, und dieselben als Freunde zu gewinnen, den Kampf nicht als Streit, sondern als willkommenes Mittel eigener Festigung und Weiterbildung aufzunehmen, die Hindernisse und Schwierigkeiten nie als unüberwindliche, höchstens als vorübergehende aufzufassen. Matthissons Rat ist in kirchenmusikalischen Angelegenheiten nicht der beste: „Männlich zu leiden, kraftvoll zu meiden, kühn zu verachten, bleib unser Trachten, bleib unser Kämpfen, in eherner Brust uns des unsträflichen Willens bewußt." — Denn so sehr den Mann das Leiden und das Meiden, das Kämpfen und das Bewußtsein des rechten Willens zieren, Kühnheit oder Verachtung, eherne Brust, ohne christliches Herz oder ein Wille, der höchstens bis zur Grenze des Unsträflichen geht, eignen sich wenig zur Überwindung der Hindernisse und Schwierigkeiten in kirchenmusikalischen Angelegenheiten. Viel mehr fordert und spornt an die Sentenz eines musikverständigen geistvollen Schriftstellers, des bekannten Friedrich Rochlitz: „Was ist der Mensch nicht in seinen Gefühlen und Vorsätzen zur Stunde edler Begeisterung, und wie traurig verzehrt die reine Flamme gemeiniglich sich selbst, wenn die Stunde der Begeisterung nicht auch die Stunde der Ausführung sein kann! — Nicht das Erwachen hoher Ideen macht den Künstler, sondern das Festhalten, Gestalten und Darstellen derselben; so macht nicht das Aufblitzen edler Entschlüsse den guten Menschen, sondern das Festhalten und Ausführen derselben." — Bloße Gemütsmenschen erlahmen schnell, Verstandesmenschen werden oft rücksichtslos und hart. Die Hindernisse also, welche der Mann in seinem Charakter, Temperamente, in seiner zufälligen Stellung oder gegenwärtigen Umgebung vorfindet, werden ihm höchstens unbequem sein, aber unübersteiglich sind sie nicht. Wer in Sachen des positiven Glaubens und in den Stunden einer Probe für Leben oder Martyrium der Mahnung des göttlichen Heilandes (Matth. 10, 31—36) furchtlos zu sein, eingedenk ist, findet und kennt auch in der viel einfacheren Frage der Kirchenmusik, die ja keine Glaubensfrage, sondern eine Kultus- und Kunstsache ist, keine ernstlichen Feinde seiner Bekenntnistreue. Er wird die Grenzscheide zwischen der kirchlichen und weltlichen Musik mit scharfem Blicke erkennen und dieser den Eintritt in das Gotteshaus aktiv und passiv verwehren, das Geistesschwert des Wahren, Schönen und Guten wird er für die kirchliche Kunst schwingen und das eiserne Schwert einer Notlage, Verkennung und Zurücksetzung oder Verspottung überwinden, auch den Kampf gegen Geschmacksverirrung oder Widerstand seiner nächsten Angehörigen, sogar den der „Hausgenossen", wird er nicht über Gebühr scheuen, also auch jene Priester, die als Wächter des Heiligtums und des Hauses Gottes in kirchenmusikalischer Beziehung die oberste Verantwortung haben, aber derselben vergessen oder ihrer nicht achten, mit Festigkeit, in schuldiger Ehrerbietung den Willen der Kirche in Erinnerung bringen. Findet er aber weder Gehör noch Hilfe, dann ist die subjektive Verpflichtung erfüllt, er mag blutenden Herzens die Waffen niederlegen, weitere oder schärfere, den eigenen Frieden und die übrige segensreiche Wirksamkeit oder die Lebensstellung gefährdende Kampfes- oder Heilmittel soll und darf er nicht gebrauchen, sondern hat die Vorsehung walten zu lassen, ohne jedoch die Hände mißmutig in den Schoß zu legen oder feindlich gegen den Feind des Besseren zu erheben.

Manche finden Schwierigkeiten in der liturgischen Sprache, in der Ausführung des gregorianischen Chorals, in Heranbildung eines wenn auch bescheidenen Kirchenchores.

Abgesehen von den reichen theoretischen Mitteln, welche zur Belehrung und zum Unterricht in allseitiger Weise vorhanden sind, abgesehen von dem guten Beispiele tüchtiger Chöre und guter Ausführungen, durch das in unserer alle Fernen leicht überwindenden Zeit für Wißbegierige und Kunstbeflissene schon öfters wahre Offenbarungen hervorgerufen wurden und auffallende Bekehrungen stattgefunden haben — *„fides ex auditu"*, das Glauben kommt vom Hören —, gibt es noch ein unfehlbares Mittel, in die lateinische Kirchensprache einzuführen und diese vermeintliche Schwierigkeit siegreich zu überwinden. Das ist — die Erziehung und Übung. Man hat in neuerer Zeit den Wunsch ausgesprochen, daß der Unterricht im Latein in katholischen Lehrerbildungsanstalten überall eingeführt werden solle; gewiß ein schöner Gedanke, der für die Kirchenmusik von Nutzen sein kann. Ebenso erfolgreich jedoch und überall durchführbar ist die alte, katholische Praxis: die Sprache der Mutter von Jugend auf zu üben. Wenn in wohlhabenden Familien schon die kleinsten Kinder, sobald sie ihrer Sprechwerkzeuge mächtig geworden sind, in drei, ja vier Sprachen durch Hören und Nachsagen geübt und dadurch befähigt werden, in reiferem Alter grammatikalisch richtig ihre eigenen Gedanken in den gehörten Sprachen zum Ausdruck zu bringen, so scheint es nicht unmöglich zu sein, und die Erfahrung bestätigt diese Ansicht, die gesangesfähigen und musikalisch veranlagten Kinder schon frühzeitig im Hören und Lesen des Lateinischen zu üben. Da sind es z. B. die Responsorien des Hochamtes, die stehenden Texte des *Kyrie, Gloria, Credo,* die Texte sämtlicher Vesperpsalmen, ja auch die wechselnden Gesänge wie Introitus, Graduale etc., welche der Katechet, der Seelsorger, der Lehrer und Jugendfreund regelmäßig lesen, also zu Gehör bringen und von den genannten Auserwählten richtig nachlesen lassen soll, ohne sich vorerst um Übersetzung oder Erklärung dieser Texte weiter zu kümmern. Auch die jungen Altardiener lernen auf diese Weise, was sie brauchen. Freilich muß von kompetenter Seite immer Kontrolle über *Digne, Attente, Devote* geführt werden. Man muß besonders in unserer, bei Musik zu instrumental denkenden Zeit immer auf den Grundsatz hinweisen: zuerst Hören, Sprechen, Sprechen, Hören; dann erst Ton bilden und singen. Wer nicht gut spricht, hört nicht gut; wer schlecht hört, weil er schlecht spricht, verdirbt dadurch den Tonsinn, singt ohne Sprachgefühl. Denn Gesang ist gehobene, veredelte Sprache. Töne und Intervalle bilden und leiern, ohne nicht bloß Vokale und Silben, sondern auch Wörter und Sätze mit denselben zu verbinden, um die natürliche Dynamik und den Sprachrhythmus der Prosa, des Verses oder der Strophe zu fühlen, kennen zu lernen und zu üben, führt nicht zur Beherrschung des Tones und schädigt den natürlichen, fließenden, musikalisch-deklamatorischen Vortrag. Wo sind die Gesanglehrer, Schulen und Kirchenchöre, welche diesen Grundsätzen schon beim Anfang des Unterrichtes alle Aufmerksamkeit schenken und ihnen niemals untreu werden? Solche werden wenig Schwierigkeiten, auch bei lateinischen Texten, finden, während im Gegenteile durch Nichtbeachtung dieses höchst einfachen Prinzipes auch das Kirchenlied in der deutschen Muttersprache niemals zu wahrer und voller Wirkung gelangt und beim Fortschreiten zum harmonischen oder gar figurierten und polyphonen Gesang für jede Nummer die Sisyphusarbeit des Einpaukens von Fall zu Fall, von Satz zu Satz übernommen werden muß. Daß dann über Schwierigkeiten geklagt wird, liegt nicht an der lateinischen Sprache, nicht am Choral, nicht an der Komposition, sondern an der Methode. Wer dann in der Verzweiflung, besser Bequemlichkeit, zum deutschen Volksgesang als Rettungsmittel und Ersatz für liturgischen Gesang greift, hat nur ein Kleid gewählt, das er alltäglich zu tragen gewöhnt ist, ohne zu beachten, daß zum Gastmahle des himmlischen Königs das hochzeitliche Kleid strenge vorgeschrieben ist.

Wenn der Choral auch fleißig geprobt werden muß, so ist es doch unumstößliche Wahrheit, daß, wenn man einmal seinen Geist erfaßt hat, er nach jeder Seite hin viel leichter auszuführen ist, als jede andere kirchliche Musik. Was übrigens die letztere anbelangt, so weiß jeder, der auf dem Gebiete der Kirchenmusik nur einigermaßen erfahren ist, daß der Cäcilienverein Musikalien bietet, die für die einfachsten Kräfte berechnet sind, für welche im äußersten Notfalle ein Organist und ein Sänger — schließlich sogar in einer Person vereinigt — genügt und welche dabei doch den kirchlichen Anforderungen auf Vollständigkeit des liturgischen Textes und musikalischer Gestaltung desselben entsprechen. Unmöglich ist es also nicht, beim Amte liturgisch zu singen; denn erstens, was allgemein vorgeschrieben ist, muß der Regel nach auch allgemein möglich sein; Ausnahmen kommen ja vor, dürfen aber eben nicht die Regel bilden. Zweitens, was wirklich ist, das ist auch möglich. Wie man sich aus den kirchenmusikalischen Zeitschriften informieren kann, führen Hunderte von Kirchenchören oft unter den ungünstigsten Verhältnissen liturgisch richtige Ämter auf, und andere weit besser gestellte sollten es nicht können? Mühe kostet es freilich; es geht nicht, daß man einfach jemanden ein Choralbuch oder ein Notenblatt in die Hand gibt, woraus er nun singen solle. Das muß gelernt und geübt sein. Wenn ein Chordirigent, der zugleich Lehrer ist, in einem Jahre sechsjährige Kinder zum Lesen und Schreiben bringen und ihnen die Kleinigkeit von netto 200 verschiedenen Schriftzeichen beibringen kann, so wird er auch größere Kinder, die musikalisches Gehör besitzen — und das haben die meisten —, lehren können, 13 Töne zu treffen und sie weiter fortzubilden. Die Hauptschwierigkeit ist nur der Anfang. Hat man einmal sich einen kleinen Stamm gebildet, dann kann der rollende Wagen mit viel geringerer Mühe im Gange erhalten werden. Allerdings wird vielleicht für Chordirigenten und Sänger von der Kirchenkasse im allgemeinen zu wenig geleistet. Jeder Arbeiter ist seines Lohnes wert, und wer dem Altare dient, soll auch vom Altare seinen Teil empfangen. Doch soll man auf dem Chore diesen Standpunkt nicht allein festhalten, mit Vernachlässigung des idealen. Es gibt aber leider auch Kirchenmusiker, bei denen nur „Verdienen" groß geschrieben wird, und welche jede Mühe, die ihnen nicht besonders bezahlt wird, scheuen. Was nun die angebliche Schwierigkeit betrifft, richtig Latein zu lesen, so meine ich, wenn Schulknaben imstande sind, die Ministratur zu lernen, so wird ein Chorregent doch viel eher die sich stets wiederholenden lateinischen Gesangstexte lesen können. Überdies sind Übersetzungen der kirchlichen Texte zum Verständnis derselben zahlreich vorhanden. Übrigens, wenn ein Pfarrer für so manches zu sorgen hat, das zur Verschönerung und würdigen Feier des Gottesdienstes beiträgt, wie z. B. für entsprechende Paramente, so muß er doch wohl auch Zeit finden, sich darum zu kümmern, ob der Chordirigent wenigstens richtig lateinisch lesen kann. Paramentenvereine z. B. sind ja äußerst löblich, aber, wie der Herr Bischof von Eichstätt sagt, der gottesdienstliche Gesang steht höher als kunstreich gefertigte Gewänder. Man halte nur die Mühe, die man auf die Kirchenmusik verwendet, nicht für erfolglos im seelsorglichen Interesse der Gemeinde. Wenn der Chor seinen Teil roh und schlenderhaft herunterreißt und den Gottesdienst so äußerlich entheiligt, so muß in der Gemeinde auch die innere Ehrfurcht vor der Majestät Gottes schwinden, und das ist der Anfang vom Niedergang. Umgekehrt wieder wird die Gemeinde, wenn sie sieht, wie der Pfarrer jeden Teil des äußerlichen gottesdienstlichen Apparates, also z. B. Paramente, Bilder, die äußere Sauberkeit, die Orgel und den Kirchengesang pflegt, dadurch mehr Ehrfurcht vor Gott selbst erlangen, um dessentwillen allein dies alles geschieht. Die Gemeindemitglieder werden auch lernen, ihre eigene subjektive Meinung auf kirchlichem Gebiet zu unterdrücken und in der Kirchenmusik dem Willen der Kirche sich unterzuordnen, was von höchster seelsorglicher Bedeutung ist. Professor Dr. Probst

sagte einmal, „es könne parodox erscheinen, sei aber gleichwohl wahr, daß man bei Pönitenten ein Hauptaugenmerk auf Haltung der Kirchengebote richten müsse; das Übrige mache sich dann leichter."

Diesen einschneidenden Worten habe ich nur noch einen Gedanken beizufügen, ohne viele ausschmückende Worte und die von selbst sich ergebenden Folgerungen daran zu knüpfen: „Welche Mühen, Ärgerlichkeiten, Proben, Zeitaufwand, Opfer an Gesundheit, Geld werden aufgewendet, um bei weltlichen Festlichkeiten, Liedertafeln, Gesangvereinen usw. ein durch Vetterschaft, Preise, Reklame, Ehrgeiz, Mode, Gefallsucht, Lokalpatriotismus, Konkurrenzeifer wohl gedrilltes Publikum mit manchmal höchst zweifelhaften Kunstgenüssen in Begeisterung zu versetzen, zum Applaus moralisch zu zwingen und diesen hohlen Lohn unter Verbeugung und mit höchster Genugtuung in die leeren Taschen zu stecken?" Diese Gattung Feuer wärmt nicht, leuchtet nur meteorartig, ja verbrennt oft die zarten Anfänge einer gottesdienstlichen Musik. Unklare Köpfe, nach Beifall lüsterne Chorregenten und Sänger, Künstler und Virtuosen haben nach solchen Erfolgen *(post hoc, ergo propter hoc)* auch die erhabenen Hallen der Gotteshäuser und das unblutige Opfer am Altare entweiht; sie machten Musik in der Kirche und sprachen dann: „das ist der musikalische Gottesdienst." — „Götzendienst" mußte man ihnen erwidern. Was aber will denn die Kirche? Daß ihre wahren Kinder ihr dienen in Heiligkeit und Gerechtigkeit, stets hinblickend auf das „Horn des Heiles" *(cornu salutis)* und dadurch alle Feinde überwindend, daß sie alle Tage ihres Lebens gottesdienstliche Musik kennen, lernen, üben, verbreiten, lieben.

Natürlich müssen in Katechese und Predigt liturgische Anweisungen und Erklärungen fleißig und regelmäßig erfolgen, damit das gläubige Volk und die für gottesdienstliche Musik erzogenen Sänger unter Beachtung des reichen und das gläubige Herz mit Trost und Hoffnung erfüllenden Wechsels im Texte stets wissen, was sie hören und tun. Dadurch gewinnt man schon beim Introitus die beste Vorbereitung für ein vertrauensvolles *Kyrie eleison* und freudiges *Gloria in excelsis.* Dann werden sie frisch und einmütig dem priesterlichen Gebete antworten, nach der Lesung der Epistel die treffenden Gradualgesänge mit Verständnis vortragen, nach dem Evangelium ihr Glaubensbekenntnis, wenn es die Kirche fordert und vorschreibt, ohne Ermüdung und Verstümmelung ablegen, den Opfergedanken des Tages musikalisch verkünden, die Einleitung zur Präfation mit gesteigerter Andacht vernehmen, um in das dreimalige *Sanctus* mit *Hosanna* einzustimmen. Nach der Anbetung der heiligen Wandlung begrüßen sie das Gotteslamm mit *Benedictus* und erneutem *Hosanna,* freuen sich, das Gebet des Herrn abschließen, den Wunsch des Friedens besiegeln zu können und flehen in dreimaligem Rufe das Lamm Gottes um Erbarmen und Frieden an. Die geistliche Kommunion erquickt sie innerlich und sie pflücken reiche Frucht aus den Worten der Communio, welche früher während der Kommunion der gläubigen und durch das Lebensbrot gestärkten Christen gesungen wurde. Dann erklingt auch das *Deo gratias* am Schlusse der heiligen Messe aus dem Munde aller, weil es aus gotterfülltem Herzen kommt.

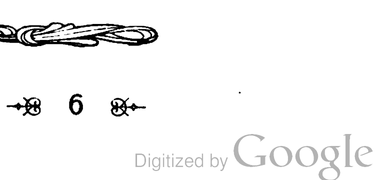
Und das alles, so frägt man verwundert und schüchtern, soll eine arme Landgemeinde leisten können, welche kaum einen schlechtbezahlten Organisten und Sänger für den Kirchenchor aufweisen kann? Ja, antworten wir entschieden. Wie sehr nämlich der heiligen Kirche daran liegt, daß auch in der kleinsten Dorfkirche, wo gebildete musikalische Kräfte gänzlich fehlen, die beim Hochamte zu singenden Teile wirklich rezitiert werden, geht aus ihren diesbezüglichen Vorschriften hervor. Die Kirche gibt für die Schule der Kirchenmusik die allereinfachste Lösung der Schwierigkeiten, welche von manchen nur deshalb so hart empfunden werden, weil sie nicht dienen, sich nicht fügen wollen. Es ist nicht vorgeschrieben, daß nur Kunst-

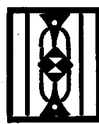
verke beim kirchenmusikalischen Gottesdienste zur Aufführung gelangen sollen, vohl aber ist befohlen, daß das Kunstwerk selbst, Geist und Wortlaut des iturgischen Textes nämlich, nicht mißachtet oder verunstaltet werde. Ob nun lie stehenden Gesänge, wie *Kyrie, Gloria,* im gregorianischen Choral oder ein-, wei-, drei- und mehrstimmig, mit oder ohne Orgel in mensuriertem Stile, zu würligem, aufmerksamem und andächtigem Vortrage gelangen, ob Introitus, Graduale,)ffertorium und Communio teilweise rezitiert, oder choraliter, oder mehrstimmig — vie es in der blühendsten Zeit der liturgischen Kirchenmusik, im 16. Jahrhundert, geschah —, ob die Vespern mit Antiphonen und Hymnen nur choraliter oder unter Einschaltung von Falsibordoni und anderen Kompositionen über den liturgischen Text gesungen werden —, das alles liegt in der Fähigkeit, im guten Willen und m Eifer der Kirchenchöre — wahrlich, ein weiter und großer Rahmen für Kunstentwicklung und künstlerische Auffassung.

P. Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn †

In der Sonntagsfrühe des 5. Dezember ist der Hochw. Franziskanerpater Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn nach sehr kurzer Krankheit im St. Annakloster zu München plötzlich gestorben. P. Hartmann, ler bescheidene und liebenswürdige Ordensmann, hatte sich als Oratoriumkomponist einen bedeutenden Ruf erworben. Bereits im Jahre 1900 lenkte er anläßlich der in Rom erfolgten Uraufführung seines Oratoriums *St. Petrus* das Interesse der musikalischen Welt auf sich. Diesem Werke folgten die Oratorien *St. Franciscus* (1900), „Das letzte Abendmahl" (1903), „Der Tod des Herrn" (1906) und „Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze" (1908). Als nächstes größeres Werk entstand das *Te Deum,* dessen Uraufführung am 19. Dezember 1913 im Beisein König Ludwigs III. von Bayern, dem das Werk gewidmet ist, inter persönlicher Leitung des Komponisten, in der Tonhalle zu München stattfand. P. Dr. Hartmann erreichte leider nur ein Alter von 51 Jahren; er wurde am 21. Dezember 1863 in Salurn in Tirol geboren, rat 1879 in Salzburg in den Franziskanerorden ein und empfing 1886 zu Brixen die Priesterweihe. Im ahre 1893 kam P. Hartmann als Musikdirektor an die Erlöserkirche nach Jerusalem, wo er von 1894 ab uch noch an der Grabeskirche wirkte; zwei Jahre später wurde er als Chordirektor an die berühmte Franziskanerkirche Ara Coeli (Bambino) nach Rom berufen. Als Nachfolger Benj. Cesis weilte er 1901 bis 1904 als Direktor des Römischen Konservatoriums zu Chiara und siedelte 1906 in das St. Anna-Kloster nach München über. P. Hartmanns Wirken und Schaffen blieb nicht ohne Anerkennung; schon 1901 erhielt er das goldene Kreuz 1. Kl. *pro Ecclesia et Pontifice* und 1902 die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von Österreich, denen später noch zahlreiche Anerkennungen, darunter der Dr. theol. h. c. von der Universität Würzburg, folgten. Die Leiche wurde nach Tirol übergeführt. R. I. P. Der Redakteur der *Musica Sacra* traf mit dem Verstorbenen im Jahre 1906 in Amberg zusammen, wo sein Oratorium „Das letzte Abendmahl" eine recht gute und gediegene Aufführung erlebte. Damals war P. Hartmann — wie vor ihm und nach ihm noch mancher andere Name — als Oratorienkomponist ein leuchtender Stern und so war es nicht zu verwundern, wenn die Eleven des damaligen Kurses der Regensburger Kirchenmusikschule in die einstige oberpfälzische Kreishauptstadt fuhren, um zu hören und zu sehen. Auch einige Herren Dozenten hatten sich an der Fahrt beteiligt; ob Dr. Haberl dabei war, kann ich heute nicht mehr sagen, ich glaube aber kaum, denn der verstorbene Prälat war auf den Kirchenkomponisten Hartmann nicht gut zu sprechen und wahrscheinlich noch weniger auf den Oratorienkomponisten. Wie man sich aber auch zu P. Hartmanns Oratorien stellen mag, jedenfalls zählt „Das letzte Abendmahl" zu den besten Schöpfungen des heimgegangenen Meisters und die Aufführung war, wie bereits erwähnt, eine ausdrucksvolle, losgelöst von der aufdringlichen Reklame, die sonst vielfach seine Aufführungen zu umrahmen pflegte. Ich habe damals in aufrichtiger Anerkennung und Bewunderung für das Werk und seine Aufführung einen größeren Aufsatz in einer Regensburger Tageszeitung geschrieben. Ein paar Tage darauf erhielt ich vom Komponisten nachfolgende Zeilen, die ich eben aus meiner Briefregistratur hervorgeholt habe und in einigen Sätzen hieher drucken lasse, weil sie mir den bescheidenen Sinn des Verstorbenen, — der so manchem Komponisten, der nicht an P. Hartmanns kompositorisches Können hinanreicht, mangelt, — in echt herzlicher Tiroler Art auszudrücken scheinen: „Hochwürdiger Herr Dr.! Gestatten Sie mir meinen allerschönsten Dank auszusprechen für Ihre gütige und nachsichtsvolle Besprechung meines bescheidenen Werkes; Sie haben mir dadurch eine recht große Freude bereitet . . . Wollen Sie die Hochwürdigen Herren Dr. Haberl und Engelhart meiner Verehrung versichern und die Schüler der Kirchenmusikschule bestens grüßen. In Treuen bin ich mit 1000 herzlichen Grüßen Ihr P. Hartmann.

München, St. Anna, 13. Mai 1906.





Die restaurierte Orgel in Ottobeuren



Zu den schönsten und berühmtesten Kirchen Bayerns gehört sicherlich die Kirche in Ottobeuren, Diözese Augsburg. Man traut seinen Augen kaum, wenn man den hübschen und sauberen Marktflecken mit seinen zirka 2000 Einwohnern betritt und hier ein so prächtiges Gotteshaus, umgeben von stattlichen und ausgedehnten Klostergebäulichkeiten, antrifft. Allerdings können diese Bauten von einer wechselvollen Geschichte erzählen: die schon im 8. Jahrhundert gegründete Benediktinerabtei wurde später reichsunmittelbar und 1802 bei der großen Säkularisation aufgehoben, jedoch 1834 von dem kunstsinnigen König Ludwig I. wieder hergestellt; die jetzigen Bauten stammen aus dem 18. Jahrhundert.

Ich habe Ottobeuren vor einigen Jahren in Begleitung zweier geistlicher Freunde besucht, um „den schwäbischen Eskorial" kennen zu lernen; meine Erwartungen wurden von der Wirklichkeit weit übertroffen. Nur das eine empfand ich schmerzlich, daß die schöne Hauptorgel im Presbyterium, ein Meisterwerk aus vergangener Zeit, fast ganz unbrauchbar geworden war und nur mehr den eigenartigen, früheren Glanz äußerlich ahnen ließ. „Diese kostbarste Perle der Kirche," meinte ich beim Verlassen des Orgelchores zu dem liebenswürdigen Frater, der mir beim Ausprobieren des Pleno im Schweiße seines Angesichtes den Blasbalg getreten hatte, „sollte ebenso pietätvoll restauriert werden wie die Kirche, dann gäbe es wohl kaum ein prächtigeres Gotteshaus in bayerischen Landen." Der gute Bruder murmelte etwas von Überfluß an Geldmangel und wie alle diese Dinge heißen, wenn vom Restaurieren die Rede ist, und war bald mit seinem Latein zu Ende. Ich selbst wagte kaum den ausgesprochenen Gedanken weiter zu denken, da ich ja wußte, wie viele große und hohe Summen erfordernde Aufgaben auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst der Kgl. bayerische Staat — denn ihm obliegt die Unterhaltungspflicht an der Ottobeurener Kirche — in der Gegenwart zu lösen hat; immer wieder drängte sich aber der Gedanke vor, bis ich ihn schließlich mit der Hoffnung und dem Vertrauen auf die hohen leitenden Stellen zur Ruhe bettete. Und siehe, meine Hoffnung hat mich nicht getäuscht: die bald begonnene Restauration der Orgel ist seit kurzem glücklich vollendet. Zur Sache selbst brauche ich wohl kein Wort weiter hinzuzufügen; ich verweise auf das Gutachten des prüfenden Sachverständigen, Herrn Chorregenten und Benefiziaten J. Schmid in München, das alles Notwendige enthält und die ideale Restauration nach ihrer ganzen Weite und Tiefe in eingehender und fachmännischer Weise darlegt. Die beiden Abbildungen, welche die ausführende Firma Steinmeyer in dankenswerter Weise für die *Musica Sacra* eigens anfertigen ließ, werden unseren Lesern ein kleines Bild der prächtigen Hauptorgel geben. Ganz besonders möchte ich noch auf die seltene und auserlesene Disposition hinweisen, wie sie sich bei keiner der gleichzeitigen Orgeln, auch nicht bei der viel bekannten und gerühmten in Weingarten in Württemberg vorfindet. Der Schlußsatz des Gutachtens aber ist mir aus dem Herzen geschrieben:

„Den beteiligten Ämtern und Behörden aber muß dafür Dank ausgesprochen werden, daß sie ein so monumentales Denkmal früherer Orgelbaukunst erhalten haben, bezw. wiederherstellen ließen. Vielleicht darf der Wunsch und die Bitte beigefügt werden, es möchten s. Z. dieselben Grundsätze auch bei der anderen alten Orgel der Ottobeurer Kirche, der sog. Hl. Geist-Orgel angewendet werden. Sollten sich dann gar einmal die Mittel finden lassen, um aus der dritten Orgel auf dem Hauptchor ein Muster- und Meisterwerk unserer Zeit zu machen, so wäre die Kirche, die ja als einzigartiger Sammelplatz von Kunstwerken bereits einen Weltruf besitzt, für die ganze orgelmusikalische Welt eine Sehenswürdigkeit, die ihresgleichen nicht mehr findet."

So schmückt denn das stille, schwäbische Fleckchen Ottobeuren nun mehr in seiner Kirche ein Juwel, auf das tatsächlich die Worte zutreffen, die einmal ein hoher kirchlicher Würdenträger zu mir sprach: „Wenn für den Papst in Rom nochmals ein Avignonesisches Exil kommen sollte, bräuchte er seinen Hof nur nach Ottobeuren zu verlegen."

K. W.

Disposition

I. Manual:
Baß: (B.) C—fis,
Diskant: (D.) g—d³

1. Princip 16' von g ab
2. Flauta 8' B.
3. Flauta 8' D.
4. Copel 8' B.
5. Copel 8' D.
6. Gamba 4' B.
7. Gamba 4' D.
8. Oktav 4'
9. Flet 4'
10. Nazard 3 B.
11. Nazard 3 D.
12. Quart 2 B.
13. Quart 2 D.
14. Tertz $1^1/_2$ B.
15. Tertz $1^1/_2$ D.
16. Quint $1^1/_2$ B.
17. Quint $1^1/_2$ D.
18. Fornit B. 5fach
19. Fornit D. 5—6fach
20. Trompet 8' B.
21. Trompet 8' D.
22. Cromor 8' B.
23. Cromor 8' D.
24. Voxho 8' B.
25. Voxho 8' D.
26. Clairon 4' B.
27. Clairon 4' D.

II. Manual: C—d³

28. Copel 16'
29. Flauta 8'
30. Copel 8'
31. Princip 8'
32. Salicet 8'
33. Gamba 8'
34. Prestant 4'
35. Flet 4'
36. Quint 3
37. Tertz 3
38. Waldflet 2'
39. Tertz $1^1/_2$
40. Cornet 5fach von c¹ ab
41. Mixtur 4fach
42. Cimbal 4—6fach
43. Trompet 8'
44. Clairon 4'

III. Manual: C—d³

45. Cornet 8' 5fach von g ab

IV. Manual:
Baß: (B.) C—e,
Diskant: (D.) f—d³

46. Copel 8' B.
47. Copel 8' D.
48. Flet 4' B.
49. Flet 4' D.
50. Quint 3 B.
51. Quart 2 B.
52. Larigo D. 2fach
53. Tertz $1^1/_2$ B.
54. Tertz $1^1/_2$ D. 2fach
55. Hoboi 8' B.
56. Hoboi 8' D.

Nr. 46, 48, 50, 51, 53 sind auch im III. Manual spielbar und bilden die Fortsetzung von Cornet des III. Manuales.

Pedal: C—c¹

57. Princip 16'
58. Copel 16'
59. Oktav 8'
60. Gamb 8'
61. Quint 6
62. Flet 4'
63. Mixtur 3fach
64. Bomba 16'
65. Trompet 8'
66. Trompet 4'

Nebenzüge:

Clavier I—II.
Tremulo dous I.
Tremulo forte I.
Tremulo dous II. III. IV.
Tremulo forte II. III. IV.

Im Auftrage des Kgl. Ministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten habe ich die große Orgel in der Pfarr- und Klosterkirche zu Ottobeuren, an welcher in den letzten Monaten durch die Firma Steinmeyer beträchtliche Arbeiten zur Wiederinstandsetzung vorgenommen worden sind, einer genauen Prüfung unterzogen.

Bevor ich in das eigentliche Gutachten über dieselbe eintrete, soll die Bemerkung vorausgeschickt sein, daß in diesem Falle dem Orgelbauer eine Aufgabe von ganz außergewöhnlicher Art gestellt worden ist, die deshalb auch nicht mit dem Maßstab des Alltäglichen und Herkömmlichen beurteilt werden darf. Während nämlich sonst jede Orgel ein gewisses individuelles Gepräge trägt, und während jeder Meister seinen Werken eine für den Kundigen deutlich erkennbare persönliche Marke aufdrückt — und das ist auch bei umfangreichen Reparaturen noch einigermaßen der Fall —, so daß ein jedes Werk nicht bloß als Kind seiner Zeit, sondern auch seines Erbauers sich ausweist, sind hier die Verhältnisse ganz anders gelegen. Nachdem übereinstimmend von allen Musik- und Kunstkennern festgestellt worden war, daß die große Ottobeurer Orgel keine gewöhnliche Arbeit, sondern ein hervorragendes und vorbildliches Meisterwerk einer früheren Zeit darstelle, ein Werk, dessen pietätvolle Erhaltung als Denkmalspflege im wahrsten und eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnet werden muß, waren die Richtlinien für die Arbeiten des Orgelbauers nicht nur im allgemeinen gegeben, sondern auch im besonderen ziemlich scharf begrenzt. Sie lassen sich ungefähr so zusammenfassen: Alles Vorhandene nach Möglichkeit erhalten, was in der Zwischenzeit durch Pfuscherhände verdorben, genau in den ursprünglichen Stand wiederherstellen, nur solche Dinge verändern oder erneuern, welche sich verändern oder erneuern lassen, ohne daß dadurch der Charakter und das Wesen der Orgel Schaden leiden, im übrigen aber — und das ist die Hauptsache — auf jede persönliche Eigenart verzichten, eine Art künstlerischer Selbstverleugnung

usüben, sich dafür in die Kunst einer früheren Zeit mit all ihren Vorzügen und Schwächen inleben und nur aus diesem Geiste heraus die Orgel wieder herstellen.

Nach diesen Richtlinien sollen die ausgeführten Arbeiten im Folgenden gewürdigt verden:

Der mechanische Teil erforderte zahlreiche Ausbesserungen. Denn wenn auch nerka nntwerden muß, daß die ursprüngliche Mechanik der Orgel geradezu mustergültig var, so ist es doch unvermeidlich, daß im Laufe von 150 Jahren manche, ja viele Schäden uftreten. Das war der Fall an der Abstraktur und an den Klaviaturen. Hier wurde lurch Einsetzung neuer Stifte in den Klavieren und an den Wellbrettern, neuer Winkelaken, neuer Verschraubungen, Befilzungen und Federn, vor allem durch Anlage einer ehr schön eingebauten, gut zugänglichen Reguliervorrichtung direkt über den Manualen achgeholfen, mit dem Erfolge, daß die Spielart nun direkt leicht, dabei hervorragend veich und angenehm und geräuschlos ist, wie ich sie so schön bei mechanischen Orgeln och nie getroffen habe. Während eines mehrstündigen Spieles hat sich auch nicht die eringste mechanische Störung gezeigt.

Die Schleifladen, bei denen natürlich mit der Zeit auch manche Mängel offenkundig eworden waren, sind wieder bestens instandgesetzt, und es ist direkt eine Freude, sich on der sehr leichten und absolut gleichmäßigen Wirkungsweise der Schleifen, die in Verbindung gebracht sind mit einer wunderbaren, für Jahrhunderte berechneten Registernechanik, zu überzeugen. Die seinerzeitige Streitfrage, ob es angängig sei, die bisher ufgenagelten Windstöcke aufzuschrauben, ist meines Erachtens dadurch einzig richtig elöst, daß die Stöcke jetzt zwar verschraubt, aber mit federnden Beilagsscheiben verehen sind. So scheinen nach menschlicher Berechnung mechanische Störungen denkarst ausgeschlossen zu sein.

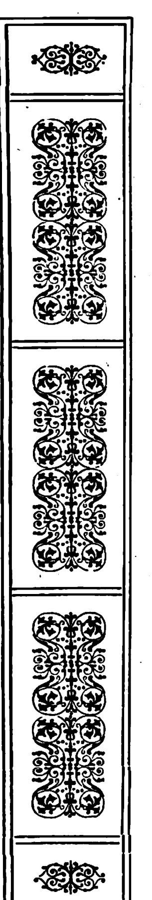
Was an äußerlich sichtbaren Teilen in der Mechanik erneuert wurde (Tastatur, Pedal, Registerplättchen), wurde, soweit angängig, dem Stil der Orgel angepaßt, so daß uch das Auge völlig befriedigt wird.

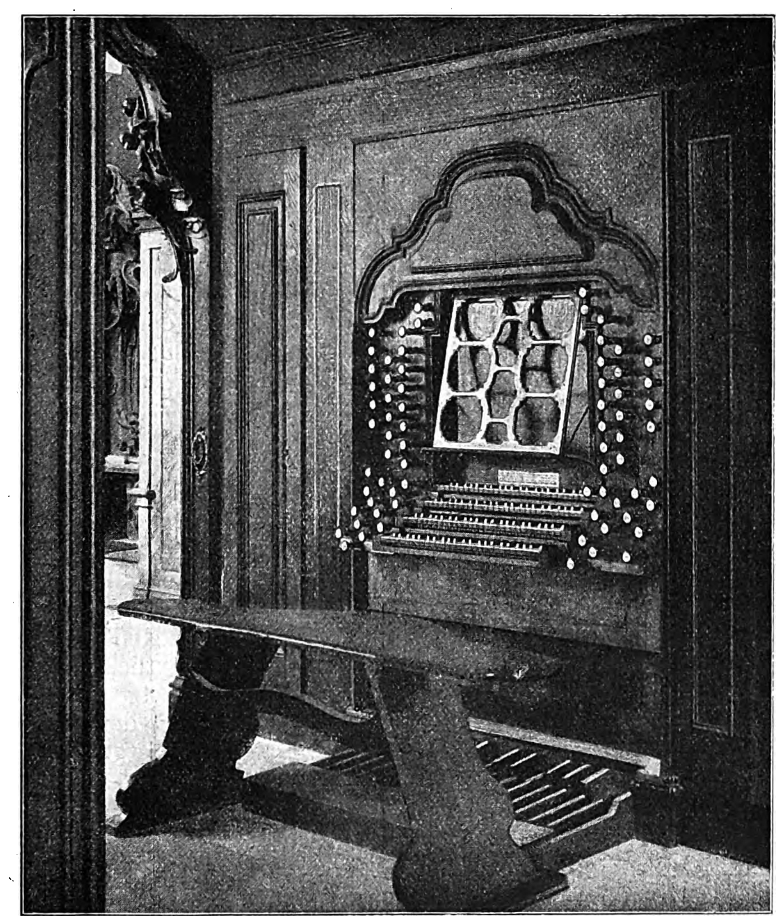
Bezüglich des Pfeifenwerkes ist bereits in verschiedenen Gutachten darauf hingewiesen, daß dasselbe von seltener, geradezu hervorragender Güte, dabei mit peinlichster Sorgfalt und beinahe mit einer Verschwendung von Material ausgearbeitet ist. Hat doch ine chemische Prüfung einen Zinngehalt des Prospektes von 99,6 % ergeben. So wäre lso an und für sich hier nicht viel zu tun gewesen, wenn nicht vor einigen Jahren lurch wenig gewissenhafte oder stümperhafte Arbeiter an den Pfeifen viel verdorben vorden wäre. Alle diese Schäden sind nunmehr völlig beseitigt, das Pfeifenwerk ist vieder in einen tadellos sauberen Zustand versetzt, zum Teil neu ergänzt, einrasteriert, nit Stimmvorrichtungen versehen, und das alles in einer Weise, daß nichts von dem rüheren Guten verloren gegangen, das inzwischen Verlorene aber wieder hergestellt vorden ist.

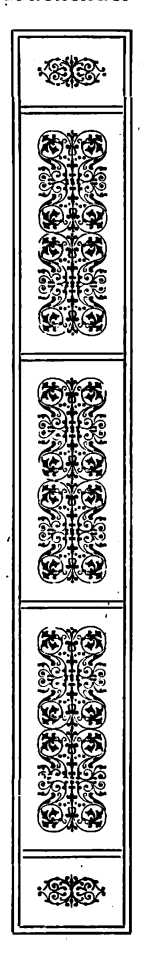
Ein wesentlicher Eingriff wurde lediglich gemacht und mußte gemacht werden in ezug auf die Windzuführung. Hier bedurfte es eines energischen Eingreifens, denn die Menge der zugeführten Luft, der Querschnitt der Windkanäle und der Windkondukten, sowie die winkelige Anlage der Kanäle war ungenügend und fehlerhaft, und machte die Orgel windstößig. Dieser Fehler dürfte zum großen Teil nicht auf Rechnung des Erbauers, sondern des bereits oben unrühmlich erwähnten Pfuschers zu schreiben sein. Ohne also die Pietät zu verletzen, und ohne das Werk zu verändern, konnte und mußte man hier viel verändern. So wurde ein neuer Magazinbalg in das eigens vorhandene Balggehäuse eingebaut, ein Regulator dazugefügt und alle Anschlußkanäle und Kondukten erweitert. Daß zum Betrieb des Gebläses ein übrigens vorzüglich und völlig geräuschlos laufender Motor mit Luftschleudermaschine beigegeben wurde, mag bei der sonstigen konservativen Art der Wiederherstellung im ersten Augenblick fast wie ein „Modernismus" aussehen, ist es aber sicherlich nicht, wenn man bedenkt, daß der grundlegendsten Forderung bei Erhaltung einer alten Orgel, nämlich der genauesten Beibehaltung des bisherigen Winddruckes, sorgfältig Rechnung getragen wurde.

Damit ist der mechanisch-technische Teil der Arbeiten besprochen, und ich wiederhole zusammenfassend, daß sich hier nirgends Beanstandungen ergeben haben, daß vielmehr alles tadellos und zweckmäßig ausgeführt ist.

Von weitaus größerer Bedeutung als alle diese mechanischen Handgriffe war jedoch die Wiederherstellung der ursprünglichen Intonation. Hierin lag aber auch sicher die größte Schwierigkeit. Denn seit 1½ Jahrhunderten haben sich die Anforderungen weit geändert, die wir in tonlicher Hinsicht an eine Orgel stellen. Nachdem einmal unser heutiger Geschmack anders geworden ist, nachdem auch Pfeifenwerk, Konstruktionen, Winddruckverhältnisse etc. sich in vielem anders gestaltet haben als früher, nachdem heutzutage dem Intonateur viele Ausdrucks- und Hilfsmittel zur Verfügung stehen, die er früher entbehren mußte, hat sich das Wesen der Intonationskunst in manchem verschoben, teils zu ihrem Vorteil, teils freilich auch zum Nachteil. Daher kommt es, daß die heutige Orgel zwar ein gewaltiges Instrument geworden ist von manchmal erdrückender







Spieltisch der Hauptorgel der Kloster- und Pfarrkirche Ottobeuren

Kraft und Tonfülle und von unbegrenzten Kombinations- und Bewegungsmöglichkeiten, daß wir aber gewisse Einzelschönheiten von Registerfamilien mehr oder minder nur mehr vom Hörensagen aus der „guten alten Zeit" kennen, und als solche möchte ich besonders anführen die Familie der gemischten Stimmen, für die uns anerkanntermaßen heute noch eine frühere Zeit vorbildlich ist.

Damit komme ich auf unsere Orgel im besonderen zurück. Wie es der Geschmack der damaligen Zeit mit sich brachte, weist sie wenig Labial-Grundstimmen auf, nur verschwindend wenige Streicher (in diesem Punkt ist ja erst die neuere Orgelbaukunst bahnbrechend vorgegangen), dafür aber sehr schöne Vertreter aus der Gruppe der Flöten- und gedeckten Register, vor allem aber eine große Fülle von Ober- und gemischten Stimmen und — der Erbauer müßte ja nicht Franzose gewesen sein — von Rohrwerken. In den beiden letzteren Familien liegt die Stärke der Orgel und nur ein Meister der

Intonationskunst durfte sich an sie wagen. Daß aber unter der Hand eines solchen auch ungeahnte Schönheiten erstehen konnten, zeigt der Erfolg. Gehören schon solche Flöten und Gedeckte mit ihren ungemein weichen, nervenberuhigenden Tönen zu den Seltenheiten, die man bei Orgeln neueren Datums bei weitem nicht in der Schönheit antrifft, wie hier, so stellen die gemischten Stimmen, namentlich die drei Kornette in ihrer Art einen direkten Glanzpunkt, eine Sehenswürdigkeit dar. Noch nie habe ich bei einem Kornett eine so ideale Verschmelzung sämtlicher Stimmen zu einem einzigen markigen, rohrwerkartigen Ton gehört. Die auf den ersten Blick ganz absurd scheinende Idee des Erbauers, auf ein Klavier nichts anders zu disponieren als lediglich einen Kornett, erhält sofort ihre Berechtigung, wenn man Gelegenheit hat, eine derartige Klangwirkung zu hören. Daneben die zahlreichen anderen Mixturenchöre mit ihren interessanten Mensuren und ihrem silberhellen, klärenden Klang! Hier drängt sich einem die Überzeugung auf, daß es an Sünde gegrenzt hätte, wenn man von diesen Registern etwas beseitigt oder stumm gemacht und dadurch den Charakter der Orgel zerstört hätte. Da tut sich ein Blick auf in die Tonherrlichkeiten früherer Zeit, und man meint, dort auf dem Orgelpult müsse die Lockenperücke eines Sebastian Bach auftauchen, um uns einen Begriff von den gewaltigen Tonschöpfungen seines Jahrhunderts auf einem ebenso gewaltigen Werk desselben Jahrhunderts zu geben.

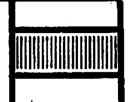
Ein hochinteressantes, aber wohl das schwierigste Kapitel bildeten die zahlreichen Zungenregister. Ich gestehe, daß ich hiebei von Anfang an Skeptiker war, denn die Schwierigkeiten für den Intonateur waren hier enorm. War doch die Konstruktion der Zungen damals viel einfacher als heute, und so zeigte es sich denn, daß zwar die Schallbecher reich und verschiedenartig ausgestaltet, daß aber im übrigen Zungen und Kehlen geradezu schablonenhaft hergestellt waren. Da mußte dem in dieser Hinsicht etwas verwöhnten modernen Intonateur bangen, und nur eiserner Fleiß und unerschöpfliche Geduld, verbunden natürlich mit größter Geschicklichkeit, konnten zu einem befriedigenden Resultate führen. Dank dieser Eigenschaften war auch hier der Erfolg überraschend gut, und wenn wir auch von unseren heutigen Rohrwerken einen satteren Ton und reichere Abwechslung erwarten, so müssen wir doch anerkennen, daß wir hier ganz außerordentlich interessante Stimmen zu hören bekommen. Das gilt einerseits für die stärkeren Zungen, welche übrigens bei dem oben erwähnten Mangel an Labialgrundstimmen nicht bloß eine Art Beiwerk bilden und sich auch entbehren ließen, sondern ein wesentlicher Bestandteil des vollen Werkes sind und ihm Eleganz und Klarheit des Tones geben. Aber auch für schwächeres Rohrwerk ist gesorgt, das namentlich in Verbindung mit dem Tremulanten und der trefflichen Akustik der Kirche eigenartig prächtige, bald feierlich singende, bald klagende Töne gibt. So stehe ich nicht an, diese vom Erbauer mit feinstem Kunstverständnis disponierten, vom jetzigen Meister mit größter Kunstfertigkeit wiederhergestellten Zungenregister als zweiten Glanzpunkt der Orgel zu bezeichnen.

So ist ein altes Kunstwerk neu verjüngt wieder entstanden. Und wenn auch das Werk zunächst seinen Meister, d. h. hier seinen Erbauer lobt, so fühle ich es doch als meine Pflicht, dieses Lob und rückhaltlose Anerkennung auch dem zu spenden, unter dessen Händen die Orgel ihre ursprünglichen Schönheiten wieder erlangt hat. Es war zwar von Anfang an zu befürchten, daß ein Meister von heute, der in Pneumatik und Elektrizität wohl bewandert ist, nicht mehr ganz alle Feinheiten und Schönheiten einer mechanischen Orgel zu würdigen wisse. Es war weiterhin wohl zu überlegen, ob ein ausgesprochen moderner Meister wie Steinmeyer genug Selbstverleugnung besitze, um sich ganz in die Kunst einer früheren Zeit hineinzuleben. Nunmehr muß mit Genugtuung festgestellt werden, daß er in beiden Punkten alle Befürchtungen zerstreut, die in ihn gesetzten Erwartungen glänzend erfüllt und namentlich durch die pietätvolle Art seines Arbeitens sich als ganzer Meister bewährt hat.

Als kaufmännische Bemerkung sei noch hinzugefügt, daß der scheinbar bedeutende Preis sich insoferne völlig gerechtfertigt und durchaus angemessen zeigte, als die Orgel entgegen der Meinung einzelner Sachverständiger einen gewaltigen Aufwand an Arbeitstagen (zirka 350) erforderte. J. Schmid, Benefiziat und Chorregent



Kriegsgesänge für Kirche und Welt



Die Anregung der Redaktion im Dezember-Heft der *Musica Sacra* 1914 in dem Aufsatz „Volksgesang und Kriegsandachten“ (S. 224 ff.) ist bei Dichtern und Komponisten auf fruchtbaren Boden gefallen und hat bereits eine Reihe von einstimmigen Kirchenliedern für Kriegsandachten gezeitigt; manche waren bereits vorhanden, andere werden noch folgen. Selbstverständlich sind nicht alle vollwertig, weder musikalisch noch viel weniger dichterisch; manche Autoren müssen sich mit dem guten Willen zufrieden geben. Nachstehend bringt die Redaktion einige bereits eingesandte, gedruckte kirchliche und weltliche Kompositionen mit kurzer Bemerkung über ihre Brauchbarkeit.

I.

Skobel, Paul. Christenlied in der Kriegszeit. Einstimmiger Volksgesang im Stil des Kirchenliedes mit Begleitung der Orgel. Mit kirchlicher Approbation. **Verlag und Eigentum des Komponisten.** Partitur 10 ₰, 50 Stück 4 ℳ, 100 Stück 7 ℳ.

Der Autor, Pfarrer in Primkenau (Kreis Sprottau in Oberschlesien), von dem wir schon einige Meßkompositionen usw. in der *Musica Sacra* günstig besprechen konnten, hat den Reinertrag des einfachen, würdig-ernsten Liedes für das „Rote Kreuz“ bestimmt und, wie derselbe der Redaktion mitteilt, schon mehr als 2500 Exemplare abgesetzt. Der Text umfaßt sieben Strophen und ist der „Deutschen Tageszeitung“ entnommen; Dichter unbekannt.

Buchal, Herm., Op. 26. Kriegschoral für gemischten Chor oder Gemeindegesang mit Orgel. Text von P. Blau. Partitur 15 ₰.

Ohne kirchliche Approbation. Im zweiten Teil zuviel Achtelbewegung.

Hagedorn, Th., Op. 34. Drei Gesänge für Kriegsandachten für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel (des Harmoniums oder Klaviers) oder für gemischten Chor. Mit kirchlicher Gutheißung. **Leipzig, Siegel.** Partitur (zugleich Ausgabe für eine Singstimme mit Begleitung) à 60 ₰, Chorstimme à 15 ₰, Melodiestimme à 5 ₰. Nr. 1: Kriegslied, Nr. 2: Maria vom Siege, Nr. 3: Bittgesang in Kriegesnot.

Melodiöse Lieder im modernen Stile gehalten, die in ihrer schlichten, ansprechenden Weise bei Kriegsandachten als Gemeinde- wie als Chorgesang ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Auch der Text der drei- bis sechsstrophigen Lieder, aus der Feder Dr. Tautes, zeigt dichterischen Schwung, wenn sich auch mitunter einige Härten eingeschlichen haben (wie z. B. in Nr. 1, [erste Strophe] „O du, der du . . .“). Warm zu empfehlen.

Walde, Paul. Zwei kirchliche Kriegslieder für einstimmigen Gemeindegesang. Text von G. Taute und Alb. Mittelbach. Im Verlag des Komponisten, Dresden-Neustadt 11. Stück à 5 ₰, 100 Stück 2 ℳ 50 ₰, 1000 Stück 10 ℳ.

Einfach und kräftig wie das unter Nr. II angeführte Lied vom gleichen Autor.

Zoepf, Jos. Kriegsgebet von Minna Zoepf, für vierstimmigen gemischten oder dreistimmigen Frauenchor. Partitur 1 ℳ bezw. 60 ₰, Stimmen à 15 ₰, Orgelbegleitung 1 ℳ.

Ausgesprochener Liedertafelstil, dazu noch mit Verstößen gegen die musikalische Orthographie durchsetzt.

II.

Scherer, Wilh. Deutscher Treueschwur für einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Stück à 3 ₰, 100 Stück 2 ℳ 40 ₰, Partitur 20 ₰.

Das aus Nr. 12 der *Musica Sacra* bereits bekannte, in Text und Melodie gleich kraftvolle, dankbare Lied.

Walde, Paul. Alldeutschlands Wehr und Waffen, Kriegslied von F. Wenschuh. Verlag Dresdener Lehranstalt für Musik, in Kommission bei **R. Tanner, Leipzig.** Das Blatt für Klavier 40 ₰, für eine Singstimme 10 ₰, für gemischten Chor 20 ₰, für Männerchor 20 ₰.

Ein zwölftaktiger, einfach-kräftiger Satz.

Unglaube, Rich., Op. 9. „Weine nicht!“ Dichtung von Pfarrer M. Gürtler für eine Singstimme mit Klavier. **Glogau, Hellmann.** Das Blatt 10 ₰ für Salonorchester, „in jeder Besetzung ausführbar“, Stimmen à 20 ₰ (Reinertrag für die Hinterbliebenen der im Kriege Gefallenen).

Ein „rührseliges“, aber musikalisch seichtes Lied nach dem Vorbild „Weißt du, Mutterl, was mir träumt' hat“.

— — Op. 11. Das Volk steht auf! Dichtung von E. Schneider für eine Singstimme mit Klavier oder zweistimmig als Marschlied auch ohne Begleitung. **Glogau, Hellmann.** Preis 10 ₰ (Reinertrag für das „Rote Kreuz“).

Die gut ins Gehör und ins Gedächtnis fallende Musik ist jedenfalls besser wie der dreistrophige Text.

Koch, Markus, Op. 41. In stiller Nacht. Ein Kriegsgebet, Gedicht von W. Leppmann für einstimmigen Massenchor, für vereinigte Ober- und Unterstimmen oder für eine Mittelstimme mit Klavier. **Regensburg, Fr. Gleichauf.**

Ich halte die wertvolle und wirksame Komposition als Kunstlied für eine Solostimme am richtigen Platze, so z. B. in musikalischen Abenden, Konzerten usw.

Mendelssohn, Arnold. Nr. 1: Deutscher Schwur für vierstimmigen gemischten Chor. Nr. 2: Deutscher Schwur für vierstimmigen Männerchor.

— — Nr. 1: Auf der Wacht für vierstimmen gemischten Chor. Nr. 2: **Baussnern, W. von,** Deutscher Trost für vierstimmigen gemischten Chor. **Darmstadt, Winter.** Nr. 1 und 2 je auf einem Blatt à 10 ₰, 50 Stück à 4 ₰.

Mit Ausnahme des Liedes „Auf der Wacht", das den Volkston einigermaßen trifft, sind die Lieder im Satz mehr choralartig — im Sinne des protestantischen Kirchengesanges — gehalten und werden wohl kaum eine besondere Wirkung auslösen.

Frey, Martin, Op. 45. Zu Gott! Dichtung von Kurt v. Rohrscheidt. Motette für gemischten Chor. Partitur 40 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Ein gutklingender Satz, der schöne Steigerungen und Höhepunkte aufweist (z. B. bei der Stelle: „Aus dunkler Tiefe leuchtet es auf"); daß aber der Komponist den regulären vierstimmigen Satz immer wieder mit ein paar fünf- bis sechsstimmigen Akkorden ausspricht, ist eine musikalische Flickerei, für die es keine Entschuldigung gibt — ausgenommen vielleicht Stellen wie die oben zitierte, bei denen die Stimmenverdopplung organisch herauswächst.

Deschermeier, Jos., Op. 139. Unseren toten Helden. Zwei Trauergesänge. Ausgabe A: für vierstimmigen gemischten Chor; Ausgabe B: für vierstimmigen Männerchor. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Dichter und Komponist in einer Person hat der Autor zwei leichtere Chöre zu Trauerfeiern für unsere gefallenen Helden geschaffen, die ihren Zweck gut erfüllen werden. Ruhiger und klarer ist Nr. 2, das „Gebet", gehalten; bei Nr. 1 wird der imitatorische Mittelsatz „Er segnet eure kalte Hand" vielleicht manchen schwächeren Chören eine kleine Schwierigkeit bereiten, die aber nach einmaliger Probe leicht gehoben werden kann.

Krause, Emil, Op. 119. Den Heimgegangenen. Requiem von Fr. Hebbel für Chor und Orchester. **Leipzig, Pabst.** Partitur mit unterlegtem Klavier- bezw. Orgelauszug 5 ℳ, Orchesterstimmen 4 ℳ, Chorstimmen à 30 ₰.

Ein vornehmes Werk in großzügigem Aufbau; vornehm sowohl dem Texte als der Musik nach. Schon die mit lapidarer Schrift, gleichsam als Motto gemeißelten, thematisch durchgeführten Eingangsworte „Seele, vergiß sie nicht, die Toten!" künden die majestätische Ruhe, die anfangs hier ausgebreitet liegt, bis sie bei den bewegten Textworten „und er jagt sie mit Ungestüm durch die unendliche Wüste hin" vom „Sturm der Nacht" gewaltsam erschüttert wird — die Streicher geben da dem Gemälde eine starke Realistik — um im Schlußsatze auf die Eingangsworte und -Motive zurückgreifend, wiederzukehren. Wenn etwas dem Werke einträglich ist, so ist es meines Erachtens die zu lange Ausspinnung des ergreifenden Textes durch den gewandten Komponisten, die eine gewisse Ermüdung auszulösen droht; weniger wäre in dieser Beziehung mehr gewesen. Tüchtige Chöre werden damit unseren Helden ein würdiges Denkmal setzen.

Goller, V. 12 Religiöse Lieder für einstimmigen Volksgesang mit Orgelbegleitung für Andachten während der Kriegszeit. **Regensburg, Friedrich Pustet.** Im Druck befindlich.

III.

Wie man mit wenigen und bescheidenen Mitteln, ohne besondere Auslagen, einem patriotischen Abend oder sonstigen Veranstaltungen der Kriegszeit musikalisch Rechnung tragen kann, mag nachfolgendes „Stimmungsbild" beweisen. Seine Entstehung ist rasch erzählt. Wie alle Jahre, so feierten auch im Kriegsjahre die „Domspatzen" das Namensfest ihres verehrten Domkapellmeisters und Inspektors, des H. H. Geistlichen Rates Franz Xaver Engelhart mit einer schönen, musikalischen Produktion. Die große Zeit legte es nahe, den Krieg mit seinen Ereignissen als Unterton mitklingen zu lassen und so dichtete der praktische und tüchtige Arrangeur „von det Janze", H. H. Präfekt Dobmayer, in Ermangelung einer Vorlage selbst ein Kriegsleben und streute demselben musikalische Bilder ein; die Dichtung wurde nach Art eines Melodrams von einem Studenten auf dem Klavier bezw. Harmonium illustriert. Noch praktischer war der als Gast anwesende Redakteur der *Musica Sacra,* der sogleich an seine Januar-Nummer 1915 dachte, „det Janze" vom Herrn Präfekten sich erbat und nachfolgend für die Abonnenten seiner Zeitschrift zur eventuellen Verwertung und Benützung abdrucken läßt. Selbstverständlich kann in dem Rahmen des ganzen Kriegsgemäldes noch das eine oder andere Lied eingeschoben oder auch eventuell weggelassen, auch die Lieder in verschiedener Besetzungsart (einstimmiger Chor, zweistimmig für Oberstimmen, vierstimmig gemischter Chor) nach Belieben gewählt werden. Wenn das einfache, dankbare Arrangement bei der einen oder anderen Gelegenheit einen Dienst leistet, so hat es seinen Zweck erfüllt.

1. Vor dem Kriege[1])

„Holder Friede, süße Eintracht,
Weilet freundlich über dieser Stadt!
Möge nie der Tag erscheinen,
Wo des rauhen Krieges Horden
Dieses stille Tal durchtoben,
Wo der Himmel, den des Abends
Sanfte Röte lieblich malt,
Von der Dörfer, von der Städte
Wildem Brande schrecklich strahlt."

(Schiller)

(1. Lied: Einstimmig „In der Heimat ist es schön", B. L. Nr. 71, oder für drei Oberstimmen „Friedlich wandelt Stern an Stern", D. J. Nr. 154, oder gemischter Chor „Holder Friede" von Romberg, Tonger Bd. 35 Nr. 72.)

2. Kriegserklärung und Abschied

Da ward denn jäh entbrannt des Krieges Fackel; *
Von Englands falschem Neid und Haß bedroht,
Von Frankreichs Rachsucht, das verroht
Mit Rußlands Bärenübermacht uns droht,
Steht Deutschland auf, gerecht und ohne Makel. *
Mit Österreich im Bunde ist es stark,
Es rüstet sich nach echter deutscher Art,
Der Jüngling wie der Mann bejahrt;
Mit Gottvertrauen nach der Väter Art,
Ertönt der Treueschwur von Mark zu Mark. *

Wohl heißt es Abschied nehmen hart und schwer[2])
Von Mutter, Schwester und vom Vaterhaus
Und ziehen in das Feld hinaus
Zum letztenmal zu grüßen Hof und Haus!
Es gibt vielleicht kein Wiedersehen mehr.

(2. Lied: Einstimmig „Von dir, o Dörflein, muß ich scheiden", B. L. Nr. 101, oder zweistimmig „Morgen muß ich fort von hier", B. L. Nr. 103, D. J. Nr. 101, oder gemischter Chor „Weh, daß wir scheiden müssen", Tonger Bd. 35 Nr. 144.)

3. Vor der Schlacht

Vorbei ist bald der herben Trennung Schmerz,
In langer Züge endlos langen Reihen
Dem Feind entgegen! Ha, wer sollte sich nicht freuen,
Wenn es nun gilt dem Vaterland zu weihen
Und hinzuopfern Gut und Blut und Herz!
Der Morgen graut. Ein Himmel rot wie Blut[2])
Blickt unheilahnend auf die Erde nieder.
Ob wohl am Abend wir uns sehen wieder?
Ob wir dann singen frohe Siegeslieder?
O Herr der Schlachten, gib uns Kraft und Mut!

(3. Lied: „Morgenrot", einstimmig, B. L. Nr. 40, zweistimmig Solo D. J. Nr. 54.)

4. Die Schlacht

Schon ist der erste Schuß vom Feind gefallen, *
Und rings entbrannt ist wild die große Schlacht,
Der Donner der Geschütze dröhnt mit Macht, *
Und schaurig schmetternd Kriegsdrommeten schallen. *
Sie werfen ihre Brust dem Feind entgegen,
Ein Schutzwall dem bedrohten Vaterland;
Sie stürmen vorwärts trotz Granatenregen, *
Bis heißer Tod den Weg zum Herzen fand.
Sie fragen nicht: „Wer wird die Lieben stützen,
Wenn des Beraters Aug' im Tode bricht?"
Sie rufen: „Vorwärts! Gott wird sie beschützen!
Denn Gott verläßt uns Deutsche nicht."

„Vater, ich preise dich![2])
Es ist ja kein Kampf für die Güter der Erde,
Das Heiligste schützen wir mit dem Schwerte,
Fallend und siegend preise ich dich!
Gott, dir ergeb ich mich!
Wenn mich die Donner des Todes begrüßen,
Wenn meine Adern geöffnet noch fließen:
Dir, o mein Gott, ergeb ich mich!
Vater, ich rufe dich!"

(Körner)

(4. Lied: „Vater, ich rufe dich", einstimmig, B. L. Nr. 48, dreistimmig gemischter Chor, D. J. Nr. 188.)

5. Der erste Sieg

Hin durch des Feindes Land
Wälzt sich der Brand.
Ob Held um Held am Boden sterbend stöhnt,
Der Schlachtruf fort und fort erdröhnt,
Und eh' der Abend sinkt, ein Jubel tönt,
Und weithin durch des Feindes Land
Ein Lied erklingt, das allen Stürmen widerstand,
Das Hohelied vom deutschen Vaterland.

(5. Lied: „Deutschland, Deutschland über alles", einstimmig, B. L. Nr. 29, D. J. Nr. 27.)

Abkürzungen: B. L. = Burschenliederbuch, Verlag: Verwaltung des Burschenblattes, Regensburg. D. J. = Deutsches Jugendliederbuch von S. Breu, Essen, Baedeker. Klavierbegleitung zum 3., 4., 5. und besonders 7. Lied aus Vaterlandslieder 1914, 1. Band, Berlin, Schlesinger.

* Illustration des Textes durch das Klavier, während dessen der Deklamator innehält.

[1]) Zur Einleitung wird ein passendes Tonstück vorausgeschickt.

[2]) Während der Deklamation spielt das Klavier *pp* die Melodie des folgenden Liedes.

6. Der Deserteur

„Rings wird es still, die Nacht beginnt,
Mit Gras und Blumen spielt der Wind." *
Das weite Schlachtfeld ist nun öd und kahl,
Ein Friedhof für so viele Helden.
Der Nachwelt wollen wir es melden,
Im Liede preisen all die tapfern Helden,
Die sterbend uns befreit von Not und Qual.

Doch seh ich recht? Ein Krieger jung und zart,
Gewachsen nicht nach rauher Männer Art,
Was ist's mit ihm, gefesselt ist er hart,
Um ihn so düster blickend Mann um Mann sich schart!

(6. Lied: „Das Grab auf der Haide", für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von W. Heiser, Op. 30, Schlesinger, Berlin, oder „Zu Straßburg auf der Schanz", einstimmig, B. L. Nr. 59, zweistimmig, D. J. Nr. 55.)

7. O Deutschland, hoch in Ehren

Die Zeit enteilt und jeder Tag
Bringt neue Müh' und neue Plag.
Geschlagen wird noch manche Schlacht,
Bis niedersinkt des Feindes Macht.

O möge bald der Tag erscheinen,
An dem wir alle uns vereinen
Um Gott zu danken für den Sieg
Befreit von Not und Kampf und Krieg!

Der Seher sieht den Schleier fallen,
Der noch die Zukunft hüllet ein,
Durch Deutschlands Gaue hört er hallen
Ein herrlich Sieg'sfrohlocken, Kanonen donnern drein, *
Es läuten alle Glocken, bei hellstem Flammenschein. *
O preist den Tag, den schönen, und singt ein Gloria,
Germania laßt uns krönen, Hurra, Victoria!

(7. Lied: „O Deutschland, hoch in Ehren", einstimmig, B. L. Nr. 47.)

Als Geburtsort des Tondichters Gluck hat bisher bekanntlich das kleine oberpfälzische Dörfchen Weidenwang an der Freystadt-Berchingerstraße (B.-A. Beilngries) gegolten, wo Christoph Willibald Ritter von Gluck am 2. Juli 1714 geboren sein soll. Ein Denkmal (Kolossalbüste), sowie eine Gedenktafel am Geburtshause erinnern dort an den großen Meister. Am 200 jähr. Geburtstag Glucks (2. Juli v. J.) fand in Weidenwang eine größere Feier statt. Nunmehr hat, wie man uns mitteilt, ein oberpfälzischer Historiker, Pfarrer Seb. Buchner in Sulzbürg bei Neumarkt i. O., auf Grund eingehender Forschungen einwandfrei festgestellt, daß Gluck nicht in Weidenwang, sondern im nahen Errasbach geboren ist, wo sein Vater Förster war und sich 1713 ein Haus gebaut hatte. Das bisherige Gluckhäusl war, wie Buchner sagt, 1714 noch gar nicht errichtet. Weidenwang kommt nur als Ort der Taufe (4. Juli 1714) in Betracht. (Vgl. *Musica Sacra* 1914, Heft 7, S. 134 ff.)

Aus **Rom** bringt der *Osservatore Romano* vom 23. Nov. 1914 folgende Nachricht: Von einem sehr betrübenden Unglücksfall ist die Päpstliche höhere Musikschule in Rom heimgesucht worden. Eine entsetzliche Gasexplosion in dem Kollegium an der *Via del Mascherone*, wo die Schule ihr Heim gefunden hatte, vernichtete alle Räume der Schule fast gänzlich. Das geschah am Feste der heiligen Cäcilia, abends gegen 9 Uhr, während die Alumnen der Musikschule und andere Pensionäre in der Hauskapelle ihr Abendgebet verrichteten. Wäre das Unglück fünf Minuten später geschehen, so wären zweifellos noch schwerere Opfer an Menschenleben zu beklagen; die Zimmer der Alumnen wurden fast alle zerstört. Ein Hausdiener lag unter den Trümmern getötet. Das Unglück ist für die Schule ein harter und schwerer Verlust. Möge es der umsichtigen Leitung mit Gottes Hilfe gelingen, durch die Beihilfe freundlicher Wohltäter den Schaden auszugleichen und das wichtige Institut glücklich weiter zu fördern. Der Direktor der Schule, der verdiente und energische P. Angelo De Santi S. J. schreibt hiezu dem Redakteur der *Musica Sacra* die erbauenden Worte: „*Dominus dedit, Dominus abstulit, Dominus largius restituet.* Das ist mein Vertrauen."

Für die zahlreichen Glück- und Segenswünsche zum heiligen Weihnachtsfeste und Neujahr, welche der Redaktion von liebwerten Freunden, Mitarbeitern, Abonnenten und ehemaligen Eleven der Kirchenmusikschule zugekommen sind, besten Dank und herzlichste Erwiderung auf diesem Wege. Auch für die lieben „Grüsse aus dem Felde" sage ich herzlichsten Dank. Vielleicht würde es den Lesern der *Musica Sacra* Freude bereiten, wenn im Felde stehende Kirchenmusiker ihre Eindrücke und Erfahrungen über „Gottesdienst und Kirchenmusik im Kriege" ausführlich mitteilen würden; einige Briefe liegen bereits vor. Ich bitte also höflichst um gütige Zusendung oder Abschriften solcher Briefe durch die Angehörigen zur Veröffentlichung in der *Musica Sacra*. K. W.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ 1915 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

2. Heft Februar

Michael Haller †

Von Domkapitular Carl Cohen, Köln

Am 4. Januar, 6½ Uhr abends, ist nach kurzer Krankheit Michael Haller, Kanonikus am Kollegiatstift zur Alten Kapelle in Regensburg, in einem Alter von nahezu 75 Jahren verschieden. Überall, wo kirchenmusikalische Weisen ertönen, wird diese Trauerbotschaft schmerzliches Bedauern erwecken. Im In- und Ausland, sogar in den weitentfernten Missionsgebieten ist der Name des Kirchenkomponisten Haller wohlbekannt, an seinen Liedern, Motetten, Messen, Litaneien usw. erbauten und erbauen sich noch immer zahlreiche Scharen von Gläubigen bei den katholischen Gottesdiensten, und in dem Repertoire sehr vieler Kirchenchöre bilden Hallersche Werke den sog. eisernen Bestand.

Haller ist einer der fruchtbarsten und jedenfalls der bei weitem populärste unter den Kirchenkomponisten der Neuzeit, und wenn wir nach den Gründen forschen, die eine so weite Verbreitung und so große Beliebtheit seiner Schöpfungen ihm eingetragen haben, so geben uns Art und Wesen seines Kunstschaffens, aber auch Charakter und Geistesrichtung seiner Persönlichkeit darüber einigen Aufschluß: Haller hat sich durch das Studium Palestrinas und dessen großer Zeitgenossen eine den Geist und Stil der „alten Schule" vollständig beherrschende Kompositionstechnik erworben. Einen Beweis seiner Meisterschaft im klassischen Vokalstil liefert allein die Tatsache, daß er den verloren gegangenen III. Chor in den zwölfstimmigen Kompositionen Palestrinas so geschickt ergänzte und so einheitlich in des Urhebers Schöpfung eingliederte, daß man kaum die nachschaffende Hand zu entdecken vermag. (Vgl. Palestrinas Werke, 26. Band.) In dieser Kunst fühlte Haller sich stark, und was immer er schuf, das trug ihren erhabenen, frommen Geist und ihre vollendete Form an sich.

Dennoch war er weit davon entfernt, die „Alten" bloß nachzuahmen. Haller war kein Kopist. Davor bewahrte ihn das tiefe Verständnis der musikalischen Erscheinungen der Neuzeit. Er hatte sich einen klaren Blick und einen ausgebildeten Sinn für die Schönheiten der Instrumentalmusik und der modernen Profankunst bewahrt, deren Verständnis er durch Studium und Hören, namentlich aber auch als langjähriges eifriges Mitglied (Cellist) eines Streichquartetts, sich aneignete. Darum wußte er sehr gut über die Konzertmusik kunstgerecht, sachgemäß sich auszulassen und auch dem neuzeitlichen Geschmack in der Satzkunst gebührend Rechnung zu tragen. Hallers Werken kann die persönliche Note nicht aberkannt werden. Wie der Charakter dieses Mannes, so auch seine Musik: Bescheidenheit, Abgeklärtheit, Demut und Frömmigkeit leuchten aus seinen kleinen und großen

Kunstwerken. Mag er mit zwei oder mit sechs bis acht Stimmen operieren, immer befleißigt er sich der Einfachheit, Natürlichkeit, der Klarheit und des Maßhaltens, überall steht ihm der erhabene Zweck vor Augen, der heiligen Liturgie in treuem Gehorsam zu dienen, Gott die Ehre zu geben und die Zuhörer emporzuheben. Äußerem Glanz und schalem Prunk, gesuchten Effekten und starken Kontrasten, der bei manchen Komponisten beliebten Sucht, ihre persönlichen, oft sehr erbärmlichen Gefühle anderen aufzudrängen, solchen und ähnlichen beim Gottesdienst nicht angebrachten Kunstmittelchen war er abhold. In den Partituren seiner Werke finden sich darum nur sporadisch Bezeichnungen für den musikalischen Ausdruck eingestreut, weil seine musikalische Sprache durch logischen Zusammenhang, feine Gliederung, lautere Klangschönheit ohne weitere kommentarische Handweisungen in Partitur und Stimmen verständlich ist und zu Herzen geht.

Darin liegt auch der tiefere Grund zu der Tatsache, daß die Hallerschen Kompositionen sich nicht leicht und schnell abnutzen. Viele Kompositionen der Neuzeit wirken bei der ersten oder zweiten Aufführung recht imponierend und bestechend, aber bei öfterem Hören fallen sie ab und erregen schließlich Überdruß. Das ist bei Hallers Werken erfahrungsgemäß nicht der Fall. Treffend sagt Dr. Weinmann in seinem ausführlichen Artikel zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum Hallers (*Musica Sacra* 1914, S. 106 ff.): „Wie eine überwürzte und überzuckerte Speise, wenn das Pikante daran weggeleckt ist, nicht mehr mundet, aber eine gesunde, kräftige Hausmannskost jederzeit schmeckt, so wird auch — ohne Bild gesprochen — wohl der Großteil der Hallerschen Schöpfungen in der Kirchenmusik der kommenden Zeit noch fortleben, wenn manches mit großem Aplomb angepriesene moderne Werk schon längst verschwunden sein wird.“

Einige kurze Angaben über den Lebensgang und das Wirken unseres Haller mögen hier noch folgen: Haller wurde am 13. Januar 1840 zu Neusath in der Oberpfalz geboren und vollendete seine Gymnasialstudien im Benediktinerkloster zu Metten. Hier fand er auch Gelegenheit, sich in der Musik auszubilden. In Regensburg widmete er sich dann dem Studium der Theologie und wurde 1864 zum Priester geweiht. Unter dem berühmten Domkapellmeister Schrems, dem er als Musikpräfekt zur Seite stand, erlangte er seine volle Ausbildung in der Musik. 1867 wurde er zum Stiftskapellmeister an der Alten Kapelle und zum Inspektor des dortigen Knabeninstituts ernannt. Hier wirkte er wahrhaft vorbildlich als Dirigent der altklassischen Vokalwerke. Seit 1874 war er auch an der von Dr. Haberl gegründeten Kirchenmusikschule als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition volle dreißig Jahre überaus erfolgreich, aber ohne irgendein Entgelt zu beanspruchen, tätig. Auch dieser Umstand charakterisiert seine edle, bescheidene Gesinnung. Erst 1899 fand er eine Anerkennung für sein langjähriges, opferwilliges Wirken durch seine Installation als Kanonikus am Liebfrauenstift.

Von da ab hat sich Haller fast ausschließlich der Kompositionstätigkeit hingegeben. Die Zahl seiner Werke, die mit wenigen Ausnahmen für gottesdienstliche Zwecke bestimmt sind, beläuft sich auf mehr als 112. Zahlreiche Auflagen haben viele dieser Opera erlebt; die meiste Nachfrage hat aber die kleine und praktische *Missa tertia* gefunden, die im vorigen Jahre bereits in 39. Auflage vorlag. Hallers Kompositionstätigkeit ist dem Bedürfnis der Zeit entsprungen. Als am Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die cäcilianische Bewegung einsetzte, da war es neben Witt hauptsächlich Haller, der den Kirchenchören praktisches und zuverlässiges Material für ihre gottesdienstlichen Aufführungen bot. Der Aufgabe, den Kirchenchören zu dienen, hat er sein langes Leben hindurch bis zum Schluß

sich mit größter Gewissenhaftigkeit gewidmet. Durchdrungen war er bei seinem Schaffen von dem stets im Cäcilienverein befolgten und auch vom Papst Pius X. im *Motu proprio* vom 22. November 1903 aufgestellten Grundsätzen. Möge Hallers Geist fortleben in unseren Kirchenmusikern und Chören, dann ist und bleibt die Gefahr der Verweltlichung der Kirchenmusik von unseren Gotteshäusern abgewendet, dann wird auch sein Andenken stets in Ehren bleiben. R. i. p.

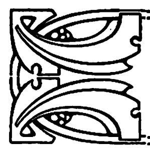
Die „Welser Zeitung" vom 16. Januar 1915 schreibt folgendes:

Lambach, 14. Januar. (Pietätsakt.) Heute wurde ein feierliches Requiem in der hiesigen Stiftskirche gehalten für den am 4. Jan. zu Regensburg verstorbenen Hochw. Herrn Kanonikus Michael Haller. Dabei kam ein von ihm komponiertes Werk zur Aufführung. Der ehrwürdige Greis, der weltberühmte, gerade von allen Seiten belobte Meister der Töne, der mildleuchtende Stern an der Regensburger Musikschule, der formvollendete Lehrer von Tausenden von Schülern aus allen Weltteilen, der fruchtbare Schriftsteller und Tondichter hat diesen kleinen Dankesausdruck von seiten des Stiftschores vollauf verdient. Seine zwei- bis sechsstimmigen Messen (ein Viertelhundert sind es) werden heute noch wie seit vierzig Jahren mit Lust und Liebe gesungen. Haller verstand es wie Palestrina für Knaben zu schreiben! Aber auch viele andere Tonwerke Hallers kehren immer wieder im Laufe des Jahres. Als treuer, hilfsbereiter Freund der jeweiligen Chorregenten und als Lehrer des jetzigen Organisten, H. H. P. Erhard, hat er auch manche Originalkomposition dem Stiftschore gewidmet. Am berühmtesten darunter ist der St. Adalbero-Hymnus, der auch schon in Garsten zu Ehren des hl. Bertold gesungen wird.

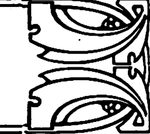
Unter dem Volke ist Haller bekannt und beliebt wie selten einer, durch seine Marien- und Weihnachtslieder. Viele dieser Perlen sind bei uns längst schon Gemeingut des Volkes, obgleich die wenigsten wissen, von wannen sie kamen. Sie bleiben ob ihrer kristallhellen Klangfarbe, kindlich frohen Melodik und heitern Unschuld ganz sicher beim eisernen Bestand, solange es ein deutsches Volkslied in der Kirche gibt. Daher mag dem heimgegangenen Christkindl- und Muttergottessänger wohl gar mancher Sänger und noch mehr Sängerinnen ein dankbares *Ave Maria* nachsenden.

Der Redakteur der *Musica Sacra* hat erst vor wenigen Monaten zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum des Meisters Wirken und Schaffen in eingehender Weise gewürdigt *(Musica Sacra,* Juni-Heft 1914) und wollte deshalb für den Nekrolog gerne einen von dessen ältesten und für die katholische Kirchenmusik, speziell im Hallerschen Geiste, rastlos arbeitenden Schülern zum Worte kommen lassen mit den warmherzigen Worten, welche er der Redaktion zu übersenden die Güte hatte, Domkapitular Mons. Carl Cohen. Indem ich noch auf einige Gedenkworte hinweise, die ich auf Ersuchen der Redaktion der Wiener *„Musica Divina"* zur Verfügung gestellt habe, obliegt mir hier nur noch die Pflicht, einige ergänzende Notizen über die Beerdigung anzufügen.

Trotz der Ungunst der Witterung hatte sich eine große Trauerversammlung eingefunden. Daß das kirchenmusikalische Regensburg vollzählig vertreten war — darunter das Lehrerkollegium, das Kuratorium und die Eleven der Kirchenmusikschule *in corpore* — versteht sich von selbst, ebenso war die Geistlichkeit zahlreich erschienen: neben den beiden Stiftskapiteln das Hochwürdigste Domkapitel mit dem Hochw. Dompropst und Weihbischof an der Spitze — Se. Exzellenz der Hochwst. Bischof Antonius konnte wegen Unpäßlichkeit an der Beerdigungsfeier leider nicht teilnehmen — und viele Freunde und Bekannte des Verstorbenen aus dem Klerus. Im Namen des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins war Herr Prälat Dr. Ahle, Domkapitular aus Augsburg herbeigeeilt und mit ihm noch mancher eifrige Kirchenmusiker; ich möchte nur Herrn Geistl. Rat Tresch von Neumarkt und Herrn Chorregent und Hauptlehrer Ruß von Cham erwähnen. Auch die Behörden der Stadt Regensburg waren vertreten. Da am Tage der Beerdigung die Schüler der verschiedenen Seminare erst aus den Weihnachtsferien zurückkehrten, konnten leider nicht alle Regensburger Knabenchöre dem Meister ihren letzten Scheidegruß nachsenden. Im Namen der Kirchenmusikschule legte nach den liturgischen Verrichtungen der Direktor, im Namen des Cäcilienvereins Prälat Dr. Ahle einen Kranz nieder; damit hatte die Beerdigung ihr Ende erreicht. Am anderen Tage fand in der Stiftskirche zur Alten Kapelle der Trauergottesdienst statt, bei dem der Chor das fünfstimmige Requiem des Meisters zur Aufführung brachte, das derselbe zur Generalversammlung des Cäcilienvereins in Regensburg im Jahre 1901 geschrieben hatte. — Möge der Verstorbene, unterstützt durch die Gebete aller derer, die seine Werke lieben und singen, eingehen zur Anschauung Gottes und drüben das ewige *Alleluja* singen! K. W.

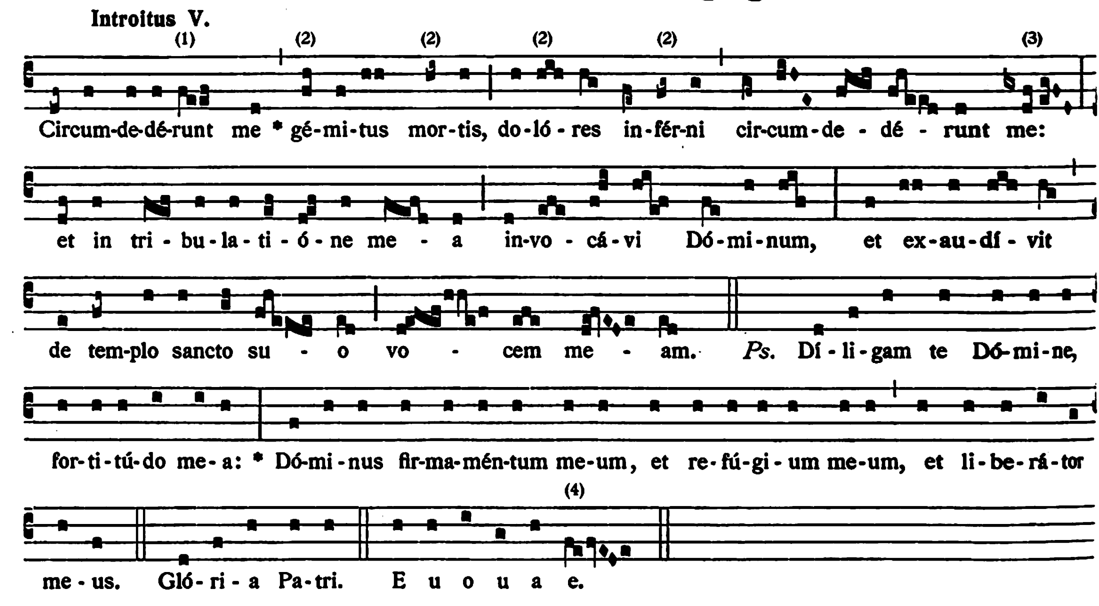


Liturgische Choralbetrachtungen





I. Die Vorfastenzeit und ihr Eingangslied



Was für ein einschneidender Gegensatz! Gestern haben wir zur Vesper noch Alleluja gesungen und heute — welcher Ernst, welche Trauer klingt aus diesem Lied!

Der Introitus gibt meist den Grundcharakter des Tagesoffiziums an; man hat ihn eine Ouvertüre genannt. Mit Recht. Denn wie wir schon in einem Vorspiel mit den Hauptthemen und Hauptgedanken der folgenden Oper vertraut gemacht werden, so birgt auch das liturgische „Eingangslied" die Grundstimmung des zu feiernden Festes in sich. Unser Introitus von Septuagesima leitet eine ganze Periode, einen neuen Abschnitt des Kirchenjahres ein. Es beginnt mit dem heutigen Tage der Osterfestkreis, welcher durch eine lange Vorbereitungszeit eingeführt wird. So muß der Weihnachtsjubel verstummen und als ob es ihr schwer fiele von ihren Weihnachtsliedern zu lassen, nimmt die Kirche in der letzten Vesper durch wiederholte Alleluja Abschied von aller Weihnachtsfreude. Damit uns zugleich recht zum Bewußtsein komme, in welch ernste Zeit wir jetzt eintreten, versetzt uns die Liturgie gleich mitten hinein in den großen, immer schärfer werdenden Kampf des Heilandes mit seinen Gegnern.

So bildet unser Introitus den blutigroten Markstein, der uns aus dem wunderlieblichen Jugendleben Jesu mitten in die Sturm- und Kampfeswogen des öffentlichen Lebens des Herrn führt. Die Kirche stellt uns in der kommenden Periode das Erlösungswerk nach seiner ernsten, schmerzlichen Seite vor Augen. Die Vorbereitungszeit auf Ostern läßt sich in vier Teile scheiden:[1]) die Vorfastenzeit, welche die drei Sonntage Septuagesima, Sexagesima und Quinquagesima umfaßt; die Fastenzeit, welche von der öffentlichen Tätigkeit des Herrn berichtet: die Gegensätze zwischen ewiger Wahrheit und Falschheit, zwischen Licht und Finsternis prallen immer heftiger aneinander; die Passionswoche, welche das Leiden Christi in großen, allgemeinen Zügen zeichnet, und endlich die Karwoche, die eingehend die bittre Pein unseres Erlösers betrachtet. Ein Teil baut sich auf den andern auf, einer schließt sich an den andern an; alle haben den einen Zweck: das Geheimnis des Kreuzes uns in lebhafte Erinnerung zu bringen,

---

[1]) Vgl. Meyenberg: Homiletische und katechetische Studien 1910 p. 273 ff.

ndem sie uns auf dies heilige Geheimnis vorbereiten, uns in das tiefere Verständnis lesselben einführen, uns schließlich hinaufgeleiten bis zum Gipfel des Kreuzes, uns aber lann auch die Verherrlichung des Kreuzes schauen lassen. So dienen die vier Abschnitte ler österlichen Vorbereitungszeit einem großen Gedanken: dem Kreuze.

In den Evangelien der Vorfastenzeit wird uns das Arbeitsfeld des Erlösers als Weinberg und Saatfeld Gottes dargestellt. Im dritten Evangelium will uns Christus gleich jenem Blinden die Augen öffnen, um sein hochheiliges Leiden verstehen zu lernen; es ist die erste Kreuzenthüllung, eine Enthüllung vor unserm geistigen Auge, damit wir in diese Lehre recht tief einzudringen vermögen. Das ist der Grundgedanke der Vorfastenzeit, zu welcher unser Introitus die Einleitung bietet. —

Öfters lesen wir in den heiligen Evangelien, daß der Heiland sich in die Einsamkeit zurückzog und die Nacht im Gebete zubrachte. Von so einem nächtlichen Gebet unter freiem Himmel erzählen uns die Worte: *„Circumdederunt me . . .“* Ein hochheiliges Geheimnis barg der Herr zeitlebens in seiner Brust, zu dessen Verständnis er seine Jünger allmählich erzog, bis er sie schließlich ganz einweihte: das Geheimnis des Kreuzes. Es war ja eine ganz neue Lehre, ein Weg zum Glück, wie ihn bis dahin noch kein Menschenkind, und mag es auch noch so erleuchtet gewesen sein, gefunden. Auch die Liturgie bringt erst am Sonntag Quinquagesima den Abschnitt aus dem Lukas-Evangelium, in welchem Christus in deutlicher, für die Apostel freilich in noch unverständlicher Weise auf sein blutiges Leiden und Sterben hinwies, in welchem er den Schleier für kurze Zeit lüftete, hinter welchem hochragend das Kreuz auf Golgatha aufleuchtet. Das Kreuz war mit dem Leben des Herrn unzertrennlich verbunden. „Das ganze Leben Christi war Kreuz und Martyrium“; „auch nicht eine Stunde war unser Herr Jesus Christus, solange er lebte, ohne schmerzliches Leiden,“ schreibt die „Nachfolge Christi“. Das Kreuzesgeheimnis war, wenn auch in der ersten Zeit in seinem Herzen verschlossen, doch stets der Gegenstand seiner Betrachtung, seines Gebetes. So war dem Herrn wohl auch zu Beginn seiner öffentlichen Lehrtätigkeit, die für ihn ja in wenigen Jahren mit dem schmachvollen Tode enden sollte, in stiller, nächtlicher Zwiesprache mit seinem himmlischen Vater das Kreuz blutigrot vor Augen gestanden; da sah er wohl auch schon den bittern Leidenskelch, den er leeren sollte; da ließ er es wohl auch schon zu, daß Traurigkeit und Angst über seine Seele hereinbrach, ähnlich wie später im Ölgarten. Dieses Angstgebet hören wir in unserm Introitus. Die Kirche selbst gibt uns die Berechtigung diese Worte dem Heiland in den Mund zu legen. Am Dienstag nach Septuagesima feiert sie die Messe zum Andenken an das Gebet des Herrn am Ölberg. Dort hat der Introitus die gleiche Melodie übernommen; dort klagt der Heiland mit den Worten des Psalmisten: „Mein Herz erbebt in mir und Todesangst hat mich befallen. Es überkommt mich Furcht und Zittern.“ (Ps. 54, 5 f.)

Der Text des Introitus von Septuagesima ist einem Liede König Davids entnommen, nach Wolter[1]) das glänzendste und prachtvollste der heiligen Lieder, die wir von David besitzen. „Todesqualen umringen mich, der Hölle Schmerzen haben mich umgeben. Und in meiner Angst rief ich nach dem Herrn und er erhörte mich von seinem Heiligtume aus.“ Trauer und Not spricht aus Text und Melodie — aber es ist kein maßloses Klagen, kein Überquellen von Schmerz und Angst. So oft können wir das dem Choralsänger ablauschen; mag es ein Freudentag sein, mag er das Traurigste, Furchtbarste zu sagen haben — nie läßt er sich leidenschaftlich fortreißen, über allen Liedern liegt eine abgeklärte Ruhe, eine in Gott gegründete Zuversicht. Und doch, wenn wir aufmerksamer die Melodie betrachten, werden wir auf Feinheiten stoßen, wie man sie kaum schöner musikalisch ausdrücken kann. Nur einige wenige seien hier angedeutet. — Der *Pressus* zu Anfang über *circumdederunt* (1) kommt hier voll und ganz zu seiner Bedeutung. Aus angstgequältem Herzen und „unter Tränen“, wie uns der heilige Paulus im Hebräerbrief bezeugt, dringt das Gebet des Erlösers zum Himmel empor. Die übergroße Betrübnis preßt diesen Hilferuf aus seinem Herzen. Die Schmerzen des Heilandes sind durch eine besonders scharfe Rhythmisierung hervorgehoben — lauter Dolchstiche (2). Wie wehmütig klingt die den ersten Teil abschließende Wendung über *me* (3). Der

---

[1]) **Wolter:** ***Psallite sapienter*** **Bd. I zu Ps. 17.**

Aufschrei zu Gott-Vater *(invocavi Dominum)* muß sich förmlich aus den Tiefen der Seele herauswürgen und trotz erfolgter Gebetserhörung klingt noch der traurige Ton weiter. Das *„vocem"* zeigt uns nochmal, wie mühevoll sich das Gebet gen Himmel emporringt. — Da hebt die den Heiland tröstende Seele hell und rein zu singen an: „Herzlich will ich dich lieben, o Herr, du meine Stärke; der Herr ist meine Stütze, mein Hort und mein Erlöser!" Leicht schwebt dieses Lied der Liebe über dem ersten Wort empor und immer stärker und stärker werdend, klingt aus der Finalis die ganze glühende Liebe heraus. Der zweite Schluß des *„Gloria Patri"* (4) macht sich hier besonders feinfühlend geltend. In ihrem begeisterten, fast stürmischen Lobpreis hält die Seele plötzlich inne — wie aus weiter Ferne vernimmt sie wieder die traurig-ernste Klage des Heilandes und düster und angstvoll beginnt von neuem das Gebet des Herrn: *„Circumdederunt me . . ."*

Unser Introitus beweist, wie verfehlt es ist, den einzelnen Choraltonarten eine bestimmte Charakteristik zu geben. Während die fünfte Tonart meist helle Freude jubelt, zeigt sie uns hier, daß sie auch trauern und klagen kann. — Es wäre noch darauf aufmerksam zu machen, daß unsere Melodie sich in zwei Teile zergliedert, deren jeder mit der Tonika sowohl beginnt als schließt. Die Hauptzäsur ist also nach dem zweiten *circumdederunt me;* dagegen ist *invocavi Dominum — et exaudivit* durch keine große Pause zu trennen; es würde der melodische Fluß gestört werden. —

Du, lieber Sänger, hast wohl auch zu leiden unter den schweren Kriegssorgen; hat wohl auch der Todesengel einen Lieben aus deinem Kreise genommen; hast demnach auch du oft schwere, trübe Stunden. Willst du in solchen Stimmungen das richtige Wort deinem Gott gegenüber finden, dem Gott „allen Trostes", willst du neue Kraft und neuen Mut im Gebete dir holen, so sing im stillen für dich dies Lied; je öfter du es singst, desto lieber wird es dir werden. Du lächelst? — Lerne betend singen und du wirst es erfahren, daß diese uralten Weisen noch jung, ewig jung sind. G. von Mann

Kriegsgesänge

Die Kriegsliteratur beginnt nunmehr bereits unheimlich anzuschwellen; Gott behüte uns vor einer Überschwemmung! Unsere Statistik (*Musica Sacra* 1915, S. 13 ff.) können wir heute mit nachfolgenden Kriegsgesängen für die Kirche vervollständigen. Da die Mehrzahl derselben erst beim Redaktionsschluß eingesandt wurde, ist eine Besprechung leider nicht mehr möglich; wir begnügen uns daher einstweilen mit ihrer Aufführung und werden auf die empfehlenswertesten gelegentlich zurückkommen.

Eine direkte Frucht unserer Anregung in *Musica Sacra* (1914, S. 224 ff.) ist folgende Sammlung, die bis jetzt keine Rivalin hat:

Die eiserne Harfe, zwölf religiöse Kriegslieder für kirchlichen Volksgesang zum Gebrauche bei Kriegsandachten sowie beim außerliturgischen Gottesdienst in der Kriegszeit. Als zeitgemäße Ergänzung zu jedem kirchlichen Gesangbuch herausgegeben von V. Goller. Regensburg, Friedrich Pustet. Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰, im Hundert 16 ℳ.

Als Seitenstück hiezu läßt der rührige Verlag erscheinen:

Katholisches Soldatengesangbuch. Versuch zu einem Einheitsgesangbuch für die katholischen Mannschaften des deutschen und österr.-ungar. Heeres. (Vgl. hiezu den Aufsatz Dr. Löbmanns S. 9 ff.)

‚Mitten wir in Lebenszeit", für einstimmigen Gesang. Melodie und Text nach Mohr, Begleitung von Dr. Ursprung. München, Pfeifer. Partitur 50 ₰, Stimmen à 5 ₰, 100 Stück 3 ℳ 50 ₰.

‚Kriegsgebet „Herr der Schlachten", gedichtet von Häußler, komponiert von Diebold. Freiburg, Herder. Ausgabe A für einstimmigen Volksgesang, Ausgabe B für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur à 10 ₰, Stimmen à 4 ₰, 100 Stück 3 ℳ.

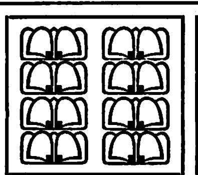
Kriegsgebet „Erhöre Vater das Gebet", gedichtet von Baumbauer, komponiert von Kindsmüller. Regensburg, Coppenrath. Partitur 60 ₰, Stimme 4 ₰, 100 Stück 3 ℳ.

Am Grabe eines Kriegers „Steig auf mein Geist zum Sternenzelt", komponiert von Tresch. Ausgabe A für vierstimmigen gemischten Chor, Ausgabe B für vierstimmigen Männerchor. Regensburg, Franz Feuchtinger. Partitur à 25 ₰, von vier Stimmen ab 15 ₰.

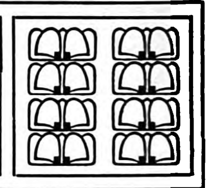
Der schönste und wirksamste Text aus neuerer Zeit voll Feuer und Leben, ist meines Erachtens das wundervolle Kriegslied zur Mutter Gottes aus der Feder des glühenden Patrioten und Dichters, des großen Guido Görres, welches wir S. 23 in einer einfachen und leichtsanglichen Weise für einstimmigen Gesang mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung folgen lassen, nachdem wir unseren Abonnenten im Dezember-Heft 1914 bereits ein Lied für vierstimmigen gemischten Chor geboten haben. Mögen unsere Soldaten in den Kasernen, in den Lazaretten und in der Front den herrlichen Text zur Himmelsmutter mit Begeisterung singen! (Auf Wunsch stellt der Verlag Friedrich Pustet davon Abzüge her: Part. à 20 ₰, St. à 3 ₰, 100 Stück 2 ℳ 40 ₰.)

Wir grüßen dich im Schlachtgesang





❀ Aus der Praxis ❀



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Der kirchliche Gesang bei Beerdigungen

Wohl zu keiner Zeit wird der Gedanke an den Tod dem ganzen Volk wie dem einzelnen so plastisch vor Augen gestellt wie in diesem furchtbaren Kriege, wo in männermordender Schlacht täglich Tausende ihr junges Leben dem Vaterlande opfern. Viele dieser Helden werden, besonders wenn sie in Lazaretten sterben, in ihre Heimat überführt, um da in heimischer Erde[1]) bestattet zu werden und dem Tag der glorreichen Auferstehung entgegenzuschlummern. Und so finden in dieser großen Zeit auch viel mehr Leichenbegängnisse bezw. Trauerämter statt als sonst und der Kirchenmusiker — sei er nun Chordirektor, Organist oder Sänger — tritt auch öfter als sonst in Aktion. Darum möge für heute ein heikler Punkt, auf den man bisher vielleicht zu wenig geachtet hat, berührt werden, nämlich: „Der kirchliche Gesang bei Beerdigungen"; ein anderes Mal werden wir dann auf die „Trauerämter" zu sprechen kommen.

Die nachfolgenden Ausführungen — die *sine ira et studio* nur zum Besten der Sache geschrieben sind — sollen die oft unwürdigen Zustände etwas näher beleuchten, das Augenmerk der maßgebenden und verantwortlichen Stellen darauf hinlenken, um die Kirchenmusiker, die guten Willens sind, zur Besserung der Mängel anzueifern. Freilich muß ich bei meinen Darlegungen, die ich an die Redaktion der *Musica Sacra* gegeben habe, riskieren, daß dieselben nicht an die richtige Adresse kommen, denn wer eine kirchenmusikalische Zeitschrift liest, hat soviel Interesse und Begeisterung für die Kirchenmusik, daß er in das „Handwerksmäßige", wie es im folgenden geschildert wird, nicht verfällt, aber vielleicht wird der eine oder andere Leser Gutes in dieser Sache stiften können. Vorausgeschickt sei noch, daß die hier gerügten Mißstände natürlich nicht allgemein in den größeren und kleineren Pfarreien zutreffen; denn es gibt, Gott sei Dank, eine große Zahl von Seelsorgern und Kirchenmusikern, die am Grabe mit einer Würde amtieren, die bei der Trauerversammlung den größten Eindruck hinterläßt und schon die heilsamsten Früchte nach verschiedenen Richtungen hin gezeitigt hat. Aber nicht von ihnen sei hier die Rede, sondern von den „anderen".

Wenn irgendwo bei einer kirchlichen Verrichtung, so sollte man meinen, müßte doch in erster Linie bei einer Begräbnisfeier, wo der Todesgedanke mit erdrückender Schwere auf allen Teilnehmern lastet, der allergrößte Ernst herrschen; doch das „*Quotidiana vilescunt*", das „Alltägliche" macht sich auch hier Platz. Vielfach fehlt es da schon an der genauen Einhaltung der für die Beerdigung festgesetzten Zeit. Wenn die Verspätung nicht durch irgendwelche Umstände gerechtfertigt ist, wie z. B. durch Abholen der Leiche von der Filiale auf Landpfarreien, wird es von den Trauergästen als eine Rücksichtslosigkeit empfunden werden, deren man sich in Gesellschaftskreisen aus Taktgefühl sicher nicht schuldig machen würde; ist dazu noch Regen- oder gar Winterszeit, so steigert sich wohl das Unerquickliche der Situation. Ein ähnlicher Fall tritt ein, wenn die zur Bestattung von der staatlichen Behörde geforderten Papiere nicht in Ordnung oder am Platze sind und erst durch einen Ministranten oder sonst jemanden herbeigeholt werden müssen. Auch der Gang des Geistlichen und des Chorregenten mit seiner Sängerschar zur Aussegnungsstelle spielt schon eine große Rolle und kann den ganzen Ernst der Situation heben oder zerstören, die Trauerstimmung ins Gegenteil verkehren. Und das ist dann der Fall, wenn der amtierende Priester mit dem Chorregenten — vorausgesetzt, daß sie miteinander harmonieren — in gemütlicher Unterhaltung vielleicht bis vor das Trauerhaus kommen, dann eventuell unter dem Satz abbrechen müssen, um — das *De profundis* anzustimmen.

Den wundesten Punkt bei den Begräbnissen bilden wohl die Choralgesänge. Ich will hier nicht sprechen von dem Fall, wo die Entscheidung schwerfällt, ob der Geistliche oder der Chorregent der schlechtere Sänger ist; denn gerade in diesem Fall geben sich die beiden Herren oft die erdenklichste Mühe, den gesanglichen Teil auszuführen so gut es eben geht und ersetzen an Würde und Ernst, was

[1]) Rührend ist in dieser Beziehung eine Notiz, die vor kurzem durch die Blätter ging: Ein ungarischer Soldat, der in einer heißen Schlacht auf Rußlands Boden schwer verwundet wurde, zog aus seinem Tornister mühsam ein Päckchen, das mit einem weißen Taschentuche umhüllt war. Auf die Frage des Arztes, was er denn da drinnen für einen Schatz verborgen halte, sagte er treuherzig: Ungarische Erde, die mir meine Mutter mitgegeben, damit ich bei meinem Tod in Feindesland doch auf heimischer Erde sterbe.

ihnen an musikalischen Kenntnissen mangelt. Nur den Fall will ich hier ins Auge fassen, wo beide Teile ihrer kirchenmusikalischen Aufgabe gewachsen sind. Abgesehen davon, daß oft der Pfarrer als Tenorist die Psalmen zu hoch anstimmt, so daß der Chorregent als Bassist nicht mehr „mittun" kann — oder umgekehrt; als ob es keine Mittellage gäbe! — kommt in erster Linie das „Herunterhauen" des Psalmes von seiten des Chorregenten in Betracht. Dieses Eilen, dieses „Wurschteln" macht auf die Trauerversammlung den peinlichsten Eindruck, denn man sieht es dem Sänger an, es ist ihm nur darum zu tun, möglichst rasch sein Honorar „abgearbeitet" zu haben. Diese Gleichgültigkeit muß besonders auf die Anverwandten, in deren Herzen oft namenloser Schmerz tobt, geradezu verletzend wirken und feiner fühlenden Naturen als Gefühlsroheit erscheinen. Da erwächst für den Pfarrer die ernste Pflicht, seinen Chorregenten auf das Unziemliche seines Gebarens aufmerksam zu machen und selbst mit gutem Beispiel voranzugehen.

Viel milder wird man es beurteilen, wenn dem Chorregenten die lateinische Sprache manchmal Schwierigkeiten bereitet und mehr chinesisch als lateinisch zum Vorschein kommt, obwohl man es doch als eine Selbstverständlichkeit betrachten sollte, daß ein Kirchenmusiker, der die *Musica Sacra* — sei es im Haupt- oder Nebenamt — zum Beruf erwählt, wenigstens lateinisch lesen, ich will nicht einmal sagen: verstehen und übersetzen kann. Wie da manchmal besonders beim „Totenoffizium" herumgestolpert wird, spottet jeder Beschreibung.

Vielfach werden an Orten, wo ein kleiner Chor zur Verfügung steht, die Psalmen *De profundis, Miserere* und auch wohl das *Benedictus* mehrstimmig, meist als Falsibordoni gesungen. Ich hatte fast noch überall den Eindruck, daß diese mehrstimmigen Sätze besser und anständiger vorgetragen wurden als der heruntergehaspelte Choral; allerdings drängt auch hier die Gewohnheit zum „Leiern", besonders wenn man immer wieder das gleiche singt, z. B. den bekannten minderwertigen dreistimmigen Satz von Vilsecker. Die verhältnismäßig noch beste Leistung ist das „Grablied", wo ein solches Brauch und Herkommen, denn das wird meistens zuvor noch „probiert". Die nicht gerade zahlreiche Literatur in dieser Sparte bringt es aber mit sich, daß der Chorregent mitunter zu recht zweifelhaften Kompositionen greift, die an schmachtender Trivialität nichts zu wünschen übriglassen.

Das ist so ein kleines Gesamtbild der Durchschnittsgesangsleistungen bei Begräbnissen. Nun kommen aber noch spezielle Fälle hinzu, z. B. die Begräbnisse in größeren Städten. Ich kenne eine Stadt, die in kirchenmusikalischen Kreisen einen guten Ruf genießt, in der aber auf den Friedhöfen von den Choralisten die Begräbnisgesänge in solch abscheulicher Weise heruntergepoltert werden, daß die Leute daran Ärgernis nehmen. Wenn man auch auf dem Lande in dieser Beziehung viel in den Kauf nehmen kann, so darf doch in der Stadt ein solches Gehudel und Gedudel nimmermehr geduldet werden, denn hier hat man geeignete Kräfte gegen Bezahlung zur Verfügung. Schon oft haben sich die Trauergäste „über diesen Skandal bei einer Beerdigung" aufgehalten und mancher Gebildete hat schon mit Entrüstung hervorgehoben, wie in dieser Beziehung bei den Protestanten doch viel mehr Würde herrsche. Ich glaube, es bedarf nur dieser Anregung, um die maßgebenden Stellen auf die Heilung dieses Krebsschadens aufmerksam zu machen, bevor einmal die betreffenden Orte in der Presse öffentlich genannt werden und die von einem Trauerfall betroffenen Angehörigen auf einen solchen Begräbnisgesang verzichten.

Möge doch jeder Kirchenmusiker dazu beitragen, daß unsere schöne katholische Liturgie in all ihren Erscheinungsformen recht erhaben zur Geltung komme und daß namentlich am Grabe ein recht würdiger Gesang herrsche; er erbaut dadurch die Gläubigen, lindert manches Leid und wird dafür sicher auch seinen Lohn erhalten, wenn man auch ihm einst den Grabgesang gesungen hat und auf seinem Grabstein das R. i. p. steht. F. L.

Ein Wort zur Verständigung in einer ernsten Sache[1])

Gemeint ist: Auswahl einer bestimmten Zahl deutscher Kirchenlieder, die bis auf die letzte Textsilbe und die einzelne Note genau festgelegt und als gesicherter Bestandteil den einzelnen Diözesan-Gesangbüchern vorgedruckt werden.

Die Not ist groß.

Letzten Sonntag meldete hier in Leipzig das Kommando an das Pfarramt der benachbarten katholischen Kirche: Sonntag Kirchgang. — Wer kam? Ungefähr 300 Mann Landsturm aus dem Elsaß, also alles Söhne der katholischen Kirche. Der befreundete geistliche Herr bat um Hilfe auf der Orgel. — Gern! von Herzen gern!

Aber, was spielen? was singen lassen? Also, nur Mut! Der Anfang wird gemacht mit: „Alles meinem Gott zu Ehren!" Es ging an. Die Hälfte, sagen wir, die reichliche Hälfte der Soldaten sang mit. Aber das Bild änderte sich mit Beginn der zweiten Strophe. Nicht einer wagte auch nur einen schüchternen Versuch, wenigstens den Anfang der zweiten Strophe zu singen. Alles blieb stumm!

[1]) Das Januarheft 1915 des „Gregoriusboten" bringt aus der Feder unseres geschätzten Mitarbeiters, der zur gleichen Sache bereits im 44. Jahrgang der *Musica Sacra* (S. 233 ff.) das Wort ergriffen hat, obigen interessanten Beitrag, den wir trotz schwerer Bedenken, unseren Lesern zur Diskussion nicht vorenthalten wollen. Die Redaktion



Was weiter?

Das gemeinsam gebetete Glaubensbekenntnis half über eine schmerzliche Lücke hinweg. Was nun zur Opferung beginnen?

Gut — wir haben's: „Beim letzten Abendmahle". — Man sang mit, aber wie viele mochten es sein? Ich glaube, kaum ein Fünftel. Ich wagte nicht die zweite Strophe. Die Orgel mußte herhelfen.

Nach der heiligen Wandlung beteten wir gemeinsam fünf Vaterunser. Was aber dann?

Da fiel mir das Lied ein: „O Christ, hie merk!" Eine Strophe wurde gesungen, aber mehr als ein Drittel waren es sicher nicht, die mitsangen. Gut — möge es die Hälfte gewesen sein, mehr aber auf keinem Fall. Die zweite Strophe war nicht zu haben. Ich lenkte ein. Da griff ich zu dem Liede, auf das ich von vornherein meine ganze Hoffnung gesetzt hatte. Ich wollte es als Schlußpunkt, als Ausklang benutzen, aber die Not hieß mich vor der Zeit zugreifen.

Ja — was war das für ein himmelanstürmender Sang? O, wie gern hätte ich fünfmal die erste Strophe singen lassen, aber wie sich den lieben Kameraden verständlich machen. Ich wagte die zweite Strophe! Und siehe — mit wenig Verlust an Stimmgewalt an dieser herrlichen, herrlichen Stimmengewalt kamen wir bis ans Ende dieser zweiten Strophe. Aber weiter ging's nicht.

Diese Singteilnahme wirkte wie eine Erlösung. Unser Herz jubelte. Wie schön, wenn es noch ein solches Lied gäbe.

Doch — vielleicht haben wir Glück. Mir fiel das Lied ein: „Ich will dich lieben, meine Stärke!" — Gut!

Ich spiele vor, setze ab, stimme selbst mit ein. Da — was ist das? Keine Menschenseele singt mit. Der Ausklang — — verfehlt! Mit dem Gefühl großer Niedergeschlagenheit ging ich die Chortreppe hinab. Hätte ich doch wenigstens noch einmal die erste Strophe angestimmt von „Maria zu lieben". Das wäre wenigstens ein gesang-„architektonischer" Abschluß gewesen.

* * *

So die Tatsache, geschehen im Jahre des großen Krieges 1914 zu Leipzig-Lindenau.

Wir schlagen die ganze Sache nicht ernster an, als sie ist.

Zur Entschuldigung sei gesagt:

1. Einen Fehler hat das Kommando getan. Es sollte durch den katholischen Divisionsgeistlichen an das Pfarramt rechtzeitig den Wunsch weitergeben, daß zum Gottesdienste Orgel gespielt werden möchte. Der Organist hätte dann schon auf dem umgekehrten Dienstwege Fühlung mit den Soldaten angestrebt, damit sein guter Wille nicht so ganz in der Luft herumschwebe voll Angst und Sorge für die Zierde des Hauses Gottes.

2. Vielleicht war eine Zahl der Soldaten zum Singen nicht aufgelegt. Früh 8 Uhr ist der Soldat, der Kriegsdienst in der Kaserne die Woche hindurch gehabt hat, noch müde, sehr müde. (Allerdings: die eine Strophe „Maria zu lieben" zeugte eher vom Gegenteil.)

Man wird mir entgegnen: die Leute aus dem Elsaß kennen andere Lieder; hätte der Organist nur diese Lieder gespielt.

Da liegt das Elend offen zutage. Mit demselben Rechte könnte der Diözesan aus Breslau „seine" Lieder verlangen.

Wäre der Vorschlag nach einem festen Liederbestande für ganz Deutschland vor einigen Jahren durchgerungen — wir wären, wenn auch noch nicht am Ziele, so doch einen Schritt weiter.

Ist es denn wirklich so schwer, die maßgebenden Kreise zu gewinnen für eine Handvoll allgemein einzuführender Kirchenlieder?

Wollen wir Katholiken in Deutschland wirklich musikalisch empfindlicher, „gefühlssamer" sein als der protestantische Teil? —

Diese haben ihre festgelegten Choräle. Das ist eine Pracht, wenn sie ihre Weisen anstimmen. Warum ist eine solche Vereinheitlichung bei uns nicht möglich?

Der einfachste Weg ist der: die Lieder werden einfach von der zuständigen bischöflichen Behörde befohlen. Man frage nur nicht erst groß die Herren vom Fach. Da gibt es sonst lange Aussprachen über ein Achtel, über eine einzige Note, als hinge die ewige Seligkeit davon ab.

Wieviel Lieder?

Ich weiß es nicht. Aber die silberne „25" muß durchaus nicht angestrebt werden. Fangen wir an:

1. Ein Sakramentslied. Das ist da: „O Christ, hie merk". Dieses Lied hat eine Wiederkehr: „Ave Jesus". Eignet sich also prächtig.

2. Ein Marienlied. Kann kein anderes in Frage kommen als: „Maria zu lieben". Die Behörden haben hier bei diesem allbekannten und beliebten Liede nur vorzuschreiben den Text von der zweiten Strophe an. Die Melodie dürfte überall dieselbe sein.

3. Ein Lied als Ausdruck der Hingabe an seinen Beruf. Jeder Leser weiß, was ich meine: „Alles meinem Gott zu Ehren". Mir sind keine Abweichungen bekannt, weder im Wortlaut noch in der Singweise.

4. Die Weise des Opferungsliedes: „Beim letzten Abendmahle“ bürgert sich ohne Mühe ein. Der schöne Text ist erzählend und lernt sich daher leicht. Man unterlasse daher den Zank um das zweite Achtel am Anfang des Liedes. Die Behörde befiehlt, abgemacht!

5. Als Bekenntnislied käme in Frage: „Fest soll mein Taufbund immer stehn“. Ich schlage die bekannte Kölner Singweise vor im Dreitakt:

3/4: 5 3 1 | 1 7 1 | 2 5 4 | 4 3 ‖

Einmal ist sie im Westen, Süden und in Mitteldeutschland in Übung. Zum andern hat sie Schwung und Steigerung.

Als Segenslied kommt in Betracht: „Wir beten an dich, wahres Himmelsbrot“ in der Singweise von Michael Haydn:

4/4: 5 | 5 4 3 5 | 6 5 4 3 | 2 ‖

Da diese ganze Sammelbewegung sich bezieht auf die Benutzung dieser Lieder für „Versammlungen“ aus sämtlichen oder aus den meisten Diözesen Deutschlands — unser herrliches geliebtes Reichsheer kommt hierbei zuerst in Frage —, so muß noch eines weiteren Liedes gedacht werden: „Großer Gott, wir loben dich!“ Hier heißt es einfach wieder: die Behörde ordnet an. Nur keine langen musikästhetischen Aus- und An- und Einsprachen, ob die Melodie am Ende der ersten Verszeile in die Prim zurückgeht oder „mit gewaltigem Schwunge“ in die Terz hinaufstrebt. Die wohl am meisten verbreitete Singweise dürfte sicher auf Annahme von seiten der Bischofskonferenz in Fulda rechnen:

3/4: 1 1 | 1 7 1 | 2 1 2 | 3 ‖

Die Schlußzeile: „So bleibst du in Ewigkeit“ dürfte gewaltige Redeschlachten entfesseln. Hier heiße auch wieder: weg mit allen Einbildungen. Die Behörde befiehlt. Unserer Meinung nach dürfte die folgende Wendung wohl am meisten verbreitet sein:

3/4: 6 6 | 5 4 3 | 4 3 2 | 1 ‖
So bleibst du in E - wig-keit!

Wird's anders gewünscht, gut so! In fünfzig Jahren spricht niemand mehr von den „gemütstiefen“ Wirkungen der bisher „beliebten“ Weise:

3/4: 6 4 6 | 5 3 5 | 4 3 2 1
So bleibst du in E - wig-keit!
? ?

Man übertrage nicht einer „Kommission“ von Musikern die „Ausarbeitung“ jener Kernlieder. Das schafft Unfrieden und Verschleppung. Wer als Musiker auf „Bedenken“ gerät, kommt aus Bedenken nie wieder heraus.

Ein Letztes.

Deutschland ist in bezug auf Konfessionalität bekanntlich zweisprachig. Die Rücksicht auf das gegenseitige Sichverstehen erfordert oder macht es höchst wünschenswert, daß wir uns gegenseitig wenigstens in einem Liede miteinander auszusingen vermögen, und das wäre: „Nun danket alle Gott!“

Entweder man fühlt den Gedanken, der uns zu diesem Vorschlage treibt, oder man weist ihn zurück. „Debattieren“ wolle man nicht darüber. Es kommt nichts dabei heraus. In dem Punkte des religiösen Fühlens ändert man mit „Debatten“ nichts. Die Behörde wird und mag auch hier einfach anordnen.

Eine kleine Ergänzung könnte schließlich ins Auge gefaßt werden. — Als Segenslied das einfache:

3 4 5 6 | 5 4 3
Hei-lig, hei-lig, hei - lig!
Un-aussprechlich hei - lig.

Ferner als Weihelied für Krieger:

‖ 3 2 3 | 5 4 ‖
Je-sus, dir leb' ich

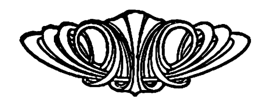
Schließlich käme noch das in Mitteldeutschland rasch beliebt gewordene Schutzengellied in Frage:

1 2 3 2 1 ‖
O En-gel rein.

Das wären so meine unmaßgeblichen Vorschläge. Warum — so fragen wir wieder —, warum kann keine Einigung erzielt werden? — Jeder Musikfachmann glaubt, er gäbe Ewigkeitswerte preis, wenn er in eine neue Wendung einwillige.

Eine Einbuße an musikalischen Werten wird doch mehr als ausgeglichen durch die erlangte Einheit im Gesange. Unsere Vorschläge gehen auch der Frage über den Wert des Meßliedes: „Hier liegt vor deiner Majestät“ absichtlich aus dem Wege. Die vorgeschlagenen Lieder sind durchweg nach Text und Melodie einwandfrei und wirksam. Wann werden wir in dieser Angelegenheit weiterkommen? Vielleicht hilft auch hier der Krieg, daß ein innerer Krieg vermieden wird. Hoffen wir!

Leipzig-Plagwitz Dr. Löbmann



Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

IV. Der Ausdruck[1])

Über die wahre musikalische Bedeutung dieses Wortes sind die Urteile und Meinungen in der Theorie verschieden und auseinandergehend; dagegen hat die Praxis, Gott sei Dank, stets dieselben Früchte gezeitigt. Durch den Ausdruck werden die Gedanken des Komponisten, seine Empfindungen in den Vordergrund gestellt. Der Ausdruck ist im Grunde genommen nichts anderes als die Verschmelzung des musikalischen Tempos mit dem Kolorit, so daß, wenn man diese zwei wesentlichen Dinge gefunden hat, auch schon der Ausdruck vorhanden ist. Wir brauchen uns also darüber nicht lange aufzuhalten, da wir schon oben über die eine und die andere Quelle, aus denen er fließt, gesprochen haben; wir fügen nur noch einige andere Einzelheiten hinzu, welche nötig sind, um eine völlig den Regeln der liturgischen Kunst entsprechende Aufführung zu erzielen.

1. Vor allem müssen die Töne stets gebunden werden. Die markierten Töne sind eine sehr seltene Ausnahme im Vortrag der Klassiker: nur in den kürzesten, stark dramatischen Stellen, in irgendeinem *Hosanna* oder *Alleluja* dürfen sie in Gebrauch kommen, aber auch in solchen Fällen nur für drei oder vier Noten, nicht mehr; vgl. z. B. die Stelle *„Vos fugam capietis"* in dem Responsorium *Tristis est anima mea"* von Giov. Croce.

2. Eine ganz eigentümliche Rolle für die Schönheit des Vortrags spielt die Synkope. Bekanntlich erhalten in der geraden Taktart die ersten Abteilungen der Noten je zwei und zwei einen Niederschlag (guter Taktteil), die zweiten einen Aufschlag (schlechter Taktteil); in der ungeraden Taktart geschieht das zu je drei und drei Abteilungen, so daß die erste schwer ist, die übrigen zwei leicht. Die synkopierten Noten beginnen immer mit dem leichten, sonst nicht betonten Taktteil und ziehen die Betonung des mitverbundenen guten Taktteils auf den vorhergehenden leichten Taktteil, so daß der gute Taktteil seinen Nachdruck dadurch verliert. Die synkopierten Noten müssen — immer ohne Abweichung vom Koloritmaße der zu singenden Silbe — mit einer etwas markierten Betonung vorgetragen werden; auf diese Weise bringt das mannigfache Aufeinanderfolgen der Synkopen in den verschiedenen Phrasen einen anmutigen Gegensatz hervor, welcher auch für das Ohr sehr gut klingt.

3. Eine andere Quelle ausdrucksvoller Schönheit sind die Pausen. Werden die Pausen, wenigstens in manchen Fällen, gut vorbereitet und so sorgfältig ausgeführt, daß sie weder einen Augenblick zu lang noch einen Augenblick zu kurz erscheinen, so sind sie wahre Musik in der Musik selbst, obschon sie Musikaufhören bedeuten; sie nehmen die Gestalt einer stillen und tiefen Erläuterung der früher ausgesprochenen Worte an, einer geheimnisvollen Ankündigung ernster Nachrichten, eines fühlbaren Bedürfnisses der Seele sich andachtsvoll zu sammeln. Natürlich geschieht das nur dann, wenn die Pausen gleichzeitig auf alle Chorstimmen fallen und in einer gedankenvollen Phrase enthalten sind. In einem solchen Falle möge man diese Pausen nicht mit, sagen wir, roher, und mathematischer Genauigkeit, sondern mit einem gewissen weitherzigen Freimute behandeln. Vergleiche z. B. in

---

[1]) Vgl. *Musica Sacra*, 47. Jahrgang 1914, Seite 147, 186, 202, 218ff.

der *Missa quarti toni* (4st.) von Vittoria, das *Et incarnatus est de* | *Spiritu Sancto* | *ex Maria Virgine* || *et homo factus est* ||.

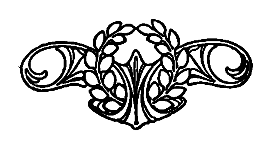
Manche Pausen sind von den Komponisten nicht bezeichnet, sondern dem guten Geschmack und der Auffassung des Dirigenten überlassen worden; dieser würde gewiß einen Fehler begehen, wenn er dieselben ausließe — vorausgesetzt, daß sie der Komposition Anmut, Schönheit und Wirksamkeit verleihen; vgl. z. B. die Pause zwischen *Filius Patris* und *Qui tollis* in der *Missa Aeterna Christi munera,* 4st. von Palestrina.

Und so in vielen anderen Fällen, besonders in den von den Komponisten mit einer gewissen dramatischen Kraft konzipierten Motetten oder Responsorien. Auch der Fall darf nicht vergessen werden, wo der Komponist den Satz ruhig und sanft abschließt, um gleich darauf den nächstfolgenden Satz mit kräftiger Energie zu beginnen. In diesem Falle beenden die Sänger den ersten Satz mit einem leichten *decrescendo* und *ritardando,* machen eine ganz kurze Pause, welche die zwei Sätze unterscheidet, ohne dieselben voneinander zu trennen, und stimmen dann den zweiten mit um so größerer Lebhaftigkeit an. Vgl. in der *Missa Iste Confessor,* 4st. von Palestrina, die Stelle *Cuius regni non erit finis.* (Pause!) *Et in Spiritum Sanctum* . . .

4. Wie schon oben gesagt wurde, muß jede Stimme, auch in bezug auf die Schattierung, ihren eigenen Weg gehen, ohne Rücksicht auf das Kolorit der übrigen Stimmen, und das nicht bloß zu Beginn des Themas, sondern auch während der melodischen Entwicklung in polyphonem Gewebe. Das muß auch für jene Stellen gelten, wo bei der einen oder der anderen Stimme die Wirksamkeit irgendeines Ausdruckes von besonderer und eigentümlicher Bedeutung und Schönheit erhöht werden soll. Vgl. z. B. das *Et homo* im Tenor und im Baß der *„Missa brevis",* 4st. von Palestrina.

5. Ein kräftiges Kolorit verlangt gewöhnlich eine Beschleunigung des Tempos und umgekehrt das *„piano"* in angemessenem Verhältnisse eine Verzögerung; führt man jedoch am Schlusse eines Stückes ein *„forte"* im Gegensatz zum *„piano"* einer vorhergehenden gleichen Phrase ein, so wirkt ein breiteres Tempo wunderschön. Vgl. z. B. im *Magnificat, I. toni,* 4st. von Orlando die Lasso die dreifache Wiederholung: *Et in saecula saeculorum Amen; saeculorum Amen; saeculorum Amen.*

6. Die letzte Note vor einer Pause muß mit einem sehr leisen *„decrescendo"* ausgeführt werden, und für die Schlußnote braucht man ein schönes und noch breiteres *decrescendo* mit einer noch langsameren Bewegung. Es wäre sogar angezeigt (und die im besten Rufe stehenden Kirchenchöre beobachten dies auch), daß der Schlußton von dem vorhergehenden durch ein ganz kurzes, fast unmerkliches Anhalten unterschieden würde; in diesem Falle vermindert man die Kraft der Stimmen schon auf der vorletzten Note, singt die letzte leiser an als die vorletzte gesungen wurde, und erreicht so ein doppeltes, äußerst wirksames *decrescendo,* wie das letzte Beispiel aus dem *Magnificat* von Orlando di Lasso zeigen kann.



Kirchenmusikalisches aus dem Tagebuch eines Feldgeistlichen

„Inter arma silent Musae". Wer wohl dieses lateinische Sprichwort zum erstenmal geprägt hat? Sicher ein Künstler, dem der unbarmherzige Kriegsgott Leier oder Pinsel aus der Hand genommen. Sicher aber hat der bei seinem epigrammatischen Wort nicht mehr Bitterkeit empfunden als ich in dem Augenblicke, da ich es niederschreibe.

Bitter ist's natürlich nicht, fürs Vaterland zu arbeiten, den verwundeten Soldaten religiösen Trost zu spenden. Nein, das macht den Geber glücklicher als den Empfänger. Auch das monatelange Wohnen in einem Abteil 2. Klasse, das einem zugleich Schlaf-, Eß-, Wohn-, Studier-, Rauchzimmer, Gepäckraum und Garderobe ist, auch das läßt sich in Kauf nehmen, zumal das ständige Rollen der 63 Achsen unseres Lazarettzuges eine interessante Reise durch Süddeutschland, die Rheinlande, Belgien, Nordfrankreich und Elsaß darstellt. Nur eines nimmt man schwer in Kauf, nur eines ist bitter: das Schweigen der Musen; Organist zu sein — *sine Organo,* Chordirektor zu heißen — ohne Sänger vor sich zu sehen, einen Bechsteinflügel zu haben und dabei das Pech — tausend Kilometer von demselben entfernt zu sein. In solch musikalischer Fastenzeit schätzt man die kleinen kirchenmusikalischen und liturgischen Erlebnisse, die einem oft ganz unerwartet glückt. Sie sind einem teuer. Und so will ich denn einmal hervorsuchen aus meinen Tagebüchern, was ich über Kirchenmusik und Gottesdienst notiert. Es ist auf holperiger Fahrt holperig geschrieben.

In kirchenmusikalischen Artikeln fängt man gewöhnlich mit dem *Motu proprio* Pius' X. oder wenigstens mit einem der großen Klassiker Palestrina oder Orlando an. Nun denn! Ich bin in der Lage, mit Orlando zu beginnen. Denn meine erste Fahrt im Lazarettzug führte mich in die Heimat Orlandos — ich lasse meine Chronik sprechen.

14. November. Nach 48stündiger Fahrt von München her haben wir eben Brüssel passiert. Unser nimmermüder Zug wendet sich nun nach Süden. Es geht in den Hennegau hinein, in die Wiege so vieler und großer Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein leicht gewelltes, fast ebenes Land, mit vielem Wiesengrün, künstlichen und natürlichen Wasserwegen, von hohen, uralten Weiden bestanden — das ist der Hennegau. Das ist auch der Landschaftscharakter um die mittelgroße Stadt Mons, die Geburtsstätte Orlandos. Ein ehrwürdig Land! Schon die Merowinger- und Karolingerzeit bestrahlt diesen Fleck Erde mit ihrem Lichte. Doch wer wollte hier träumen von alter Zeit? Ungeheure Schuttkegel, die am Horizont sich vom abendlichen Himmel riesenhaft abheben, zeugen von Kohlenindustrie und damit vom Gegenwartssinn der Epigonen. Horch! Ist das nicht Kindermund? Ich wende mich nach der andern Seite des Zuges. Richtig! Kinder sind es, welche in der nassen, kalten Wiese stehen und um Brot schreien. Und an den Gartenzäunen des nahen Dorfes stehen abgehärmte Mütter und warten auf das, was wir schenken. Das ist jetzt der Hennegau.

15. November. Wir sind die Nacht hindurch über Valenciennes, Lille in der Richtung Ypern bis Comines an der französisch-belgischen Grenze vorgedrungen. Gestern sind noch Granaten hier eingefallen — also nahe hinter der Front. Am Bahnhof ein Riesenfeuer, mit Akten und anderem verfügbaren Brennmaterial genährt. Soldaten aller Waffengattungen wärmen sich daran, denn es ist ein naßkalter Sonntagmorgen! Ich suche nach einer Kirche, treffe zwei Münchner Bekannte, von denen der eine, ein begabter Goldschmied, am nächsten Tage fiel, der andere, ein Rechtsanwalt, verwundet wurde. In den Straßen rasende Autos, galoppierende Reiter, dann wieder eine Munitionskolonne, und dazu vom Sturm gepeitschter Novemberregen. Ich betrete das Gotteshaus, hoffe einen französischen Sonntagsgottesdienst zu sehen. Und was sehe ich? Verwundete Soldaten, teils auf Stroh liegend, teils vor den verbindenden Ärzten stehend. Da ist einer am bloßen Pflaster, auf seinen Tornister

gestützt, todmüde, über und über mit Lehm bedeckt. Man sieht es ihm an: er will nur ruhen, schlafen und vergessen. Ich suche einen Weg nach vorne, im Seitenschiff sind die Betstühle übereinander geschichtet fast bis zur Decke. Endlich gewinne ich das Presbyterium, finde die Sakristei und zwei deutsche Feldgeistliche, welche mein Kommen sehr erwünscht finden — denn es seien keine konsekrierten Hostien mehr vorhanden. Und so trete ich denn an den Altar — es mag ungefähr 10 Uhr sein. Aus dem Hintergrunde dringt halblautes Sprechen, in der Nähe des Altars finden sich Beter ein. Und nun beginnt das heilige Opfer — ich möchte fast sagen: das Hochamt, denn das Stöhnen aus dem Hintergrunde ist ein erschütterndes *Kyrie eleison* des Volkes. Und bei den Höhepunkten der liturgischen Feier fällt der Donner der Haubitzen ein, daß die Fenster erzittern. Es ist Kommunion. Die Altarstufen hinter mir füllen sich. Man betet das *Confiteor*. Ich wende mich um und reiche einem Offizier und etwa acht Soldaten den Leib des Herrn — oder war es die letzte Wegzehrung .... Ich kehre zu meinem Zuge zurück, die Verwundeten werden eingeladen. Der Zug fährt ab und es beginnt mein schweres Amt, Sterbenden zu helfen, Leidende zu trösten, für jeden der 180 Soldaten ein liebes Wort zu haben.

26. November. Ich hatte vor dem Kriege eine Orgelstudienreise nach dem Westen vor. Da kam die Mobilmachung, es kam meine Einberufung, und meinem Wunsche ist eine eigenartige Erfüllung geworden. Schon im September sah ich die berühmte Orgel in Weingarten (Württemberg), welche von J. Gabler 1737—1750 erbaut und von Weigle 1912 renoviert und um einige Seraphon- und Hochdruckstimmen vergrößert wurde. Heute bin ich in Valenciennes, der Transportführer meldet einen Tag Urlaub und so kann ich wohl die große Orgel in der Kathedrale *de Notre Dame* besichtigen. Ich gehe mit den beiden Ärzten zum Organisten, Klavierprofessor León Copin, der *en face de la poste* wohnt. Mit vereintem Französisch tragen wir unsere Bitte vor, und der liebenswürdige, kleine alte Herr begleitet uns zu seinem Instrument. Eine kleinere Orgel im Presbyterium mit 2 Manualen von etwa 15—20 Register ist mit dem großen Werke elektrisch verbunden. Das letztere zählt etwa 70 Stimmen, auf 4 Manuale verteilt. Die Flöten, *Vox humana,* und die übrigen Zungen sind von einwandfreier, ja geradezu herrlicher Intonation, *Vox coelestis* ist weniger scharf und voller als bei uns und mit *Gamba* schwebend gestimmt. Das volle Werk übertrifft die deutsche Orgel an Glanz und Klarheit, erreicht sie aber nicht an Ernst und herber Kraft. Der Vergleich mit dem *Pleno* eines guten Harmoniums ist nicht unberechtigt. Die Manual- und Pedalkoppeln, Leerlaufkoppel und Einführungen der Zungen und Mixturen der verschiedenen Manuale sind als Tritte über dem Pedal angebracht, was sich übrigens bei allen französischen Orgeln in der gleichen Anordnung wieder findet. Das Werk ist von Merklin (Paris). Das elektrische System soll nicht immer gut funktionieren. Wir spielen nun abwechselnd den deutschen Offizieren und Ärzten vor, der Franzose und ich, jeder in seiner nationalen Eigenart. Und die Königin der Instrumente spricht es aus, was wir fühlen. Es ist eine der seligen, unvergeßlichen Stunden des Lebens.

6. Dezember. Zwischen Mainz und Köln auf voller Fahrt! Es ist frischer Morgen, zwischen Dämmerung und Tag. Vater Rhein blickt durchs Wagenfenster, freundlich und mit Rebengezweig angetan. Die stolzen Dampfer auf seinem Rücken lassen ihre Flaggen im Winde spielen und die Wellen tragen das Läuten der Glocken herüber. Denn es ist heute Sonntag. „Sonntag am Rhein". Unser Personal findet sich in Wagen VI ein. Dort will ich Gottesdienst mit Ansprache halten. Wieder ist's ergreifend und feierlich wie ein Hochamt, da wir um den improvisierten Altar versammelt sind. Wie hundert Kerzen leuchten die Lichter in der Morgendämmerung über den Strom. Vater Rhein läßt seine Wasser rauschen wie Orgelklang und unser Zug schlägt etwas ungestüm die Pauke. Die alten Burgen aber schauen ernst herab und helfen mir predigen von der Frömmigkeit vergangener Geschlechter. „Sonntag am Rhein".

8. Dezember. Ein Tag in Cambrai. Wir werden hier Verwundete einladen, aber erst morgen. So kann ich heute meinem Geiste wieder einmal andere Bilder vorführen als die gewohnten Bilder von Leid und Schmerz. Cambrai ist ein Ort so recht zum Schwelgen in alter Geschichte. Und der Kirchenmusiker begegnet hier den Spuren eines

Wilhelm Dufay, der als Kanonikus hier lebte und wie sein Grabmonument in der Kapelle les heiligen Stephan der Kathedrale besagt, am 28. November 1474 starb — eines Jacobus le Kerle und anderer Meister der Niederländischen Schule.

Die erzbischöfliche Kathedrale ist ein vornehmer Renaissance-Bau. Sehr andächtig virkt das rechte Querschiff, wo in mystischem Halblicht, beim rötlichen Flimmern von vier ewigen Lampen, das *Sanctissimum* aufbewahrt wird. Die Glasfenster erzählen von len Tagen, wo noch die Frankenkönige dem Christentume abhold waren, wo die wilden Völker des Ostens ihre verheerenden Reiter über Westeuropa ergossen. Gar manchmal hat nach diesen Bildern die Mutter Gottes Cambrais Bürgerschaft unter ihren schützenden Mantel genommen. Die interessante Orgel kann ich leider nicht sehen, weil eben Chorgebet ist. In der Abenddämmerung gehe ich die Anlagen entlang, wo die Büsten berühmter Bürger der Stadt stehen, wo uralte Platanen sich eben in Schlaf wiegen. Da stehen im Dunkel drei bejahrte Franzosen in meiner Nähe und blicken wie ich schweigend hinaus nach der untergehenden Sonne. Sehen sie da ihr Vaterland mit seiner ehrwürdigen Vergangenheit wie die Sonne verbluten — erblassen? Horchen sie auf den Kanonendonner, der so grausam aus den Träumen vergangener Zeiten weckt? Oder blicken sie weit hinaus aufs Meer, ob Hilfe kommt, das Vaterland zu retten?

Um 6 Uhr, nach französischem Begriff 5 Uhr, bin ich in der *Église de St. Géry*. Man hat mir gesagt, es sei dort Patroziniumsschluß, wo der Erzbischof die Prozession halte und ein blinder Künstler die Orgel spiele. Eine überaus vornehme Kirche mit prächtigen Altären und einem Orgelgehäuse von elegant braunem Holze nimmt mich auf. Noch sind einige Minuten Zeit bis zum Beginn und das Publikum ist unruhig, spricht wie vor einem Theater. Die Feier beginnt mit einem kurzen Orgelpräludium in brillanten Läufen. Dann folgt *Magnificat*, im Presbyterium vom gemischten Chor zweistimmig mit Oktavenverdopplung gesungen. Komposition und Vortrag ist minderwertig. Nach jedem Vers hat der Organist Gelegenheit, seine Phantasie zu entwickeln in einem Zwischenspiel. Er bedient sich dazu fast immer des Solospiels mit *Vox humana* und *Tremolo*, seine kirchenmusikalischen Gedanken sind im Niveau von *Cavalleria rusticana*. Das Volk wendet sich manchmal bewundernd der Empore zu: *„un artiste“*. Nun folgt Predigt und nach derselben ergreift der Oberhirte das Wort. Es ist mir nicht möglich, alles zu verstehen. Das Wort *„La patrie“* höre ich öfter. Lautlose Stille in der tausendköpfigen Menge. Der Kirchenfürst spricht mit ungemein warmer, manchmal fast tränenerstickter Stimme. Ein konvulsivisches Schluchzen geht durch die tausendköpfige Menge. Ich bin eben im Begriffe fortzugehen, um nicht die Schmerzensausbrüche eines gedemütigten Volkes durch meine Neugier zu stören. Da beginnt die Prozession. Viele religiöse Vereine nehmen daran teil. Am meisten interessiert mich die kraftvolle Gestalt des Erzbischofes, der sich väterlich nach rechts und links wendet zu den Kindern, dieselben segnet und sich den Ring küssen läßt. Inzwischen hat die Orgel ein Lied intoniert, das allerdings bei uns ob seiner musikalischen Minderwertigkeit unmöglich wäre. Dasselbe wird in ungezählten Strophen vom Volk gesungen. Man singt die Terz dazu, schließlich auch die Obersexte und gegen Schluß wagen sich manche Primadonnen in immer freierem Kontrapunkt *(Cantus floridus)* bis ins hohe $\overline{\overline{G}}$. Der Organist aber bringt in seinen Zwischenspielen auf zitternder *Vox humana* triviale Variationen, und ich verlasse schließlich — etwas unbefriedigt — das Gotteshaus mit einem stolzen Blick auf deutsche Kirchenmusik.

Am nächsten Morgen komme ich zufällig ins Priesterseminar, das in eine Feldbäckerei umgewandelt ist. Schmerzvoll wirkt an dieser Stätte des Idealismus und des Friedens die Zerstörung, welche der unerbittliche Krieg notwendig gemacht hat. Die Hauskapelle ist ungefähr 1 Meter hoch mit Kommißbrot belegt. Da muß ich wieder an den Oberhirten von gestern denken, dem hier ein „Weinberg“ zerstört ist.

Alle Ehre übrigens unseren Soldaten, welche mit stummer Scheu diesen Raum betreten und seinen künstlerischen Schmuck aufs pietätvollste schonen.

Ludwig Berberich, Chordirektor am Bürgersaal in München

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ 1915 ∵	Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg	3. Heft März

Hilfsmittel der modernen Stimmforschung[1]

Von Franz Wethlo, Gesanglehrer in Berlin

Zur Erforschung stimmlicher Vorgänge hat uns die Natur ein außerordentlich feines Instrument in Gestalt unseres Ohres gegeben. Die zum gleichen Zweck ersonnenen Untersuchungsapparate übertrifft es zuweilen in solchem Grade, daß es oft in stimmlichen Fragen noch als der oberste Richter angesprochen werden muß. Dennoch bedarf auch das Ohr für manche Untersuchungen unterstützender Hilfsmittel, welche seine Leistung erhöhen, verfeinern oder ergänzen. Handelt es sich nicht um den Klang, sondern um die Bewegungen des Stimmorgans, so untersuchen wir naturgemäß mit dem Auge. Mit diesem allein werden wir schon in vielen Fällen zu sicheren Resultaten kommen. Dieses Sinnesorgan wird aber dann oft versagen, wenn es sich um blitzartig schnelle Bewegungen handelt, wie sie ja im Bereich unseres Stimmorgans außerordentlich häufig sind. Auch zum Erkennen vieler gleichzeitiger Bewegungen oder bei solchen feineren Grades wird unser Auge nicht immer zur Beobachtung ausreichen. Noch viel unsicherer sind wir darin, wenn wir uns über Bewegung und Lage unserer Stimmwerkzeuge allein auf unsere Gefühlsempfindung (Getast, Muskelsinn) verlassen wollten. Die Wissenschaft konnte oft nachweisen, wie sehr gerade dieser Sinn uns bei Erkundigung der Stimmfunktionen täuschen kann.

Der Fortschritt der Naturwissenschaften und Technik hat uns nun erfreulicherweise mit reichen Hilfsmitteln beschenkt, welche es ermöglichen, die sogenannte „Beobachtungsmethode“ wirksam zu ergänzen, so daß wir nicht mehr allein auf unsere Sinne angewiesen sind. Zweckmäßige Apparate ermöglichen uns die Anwendung der „Versuchsmethode“, mit der wir um vieles tiefer in die Kenntnis unseres Gebietes eindringen können. Handelt es sich um die Gruppe schreibender Apparate, also um die „graphische Methode“, so haben wir noch den Vorteil, in den Besitz bleibender Abbildungen der Vorgänge zu gelangen, so daß die erhaltenen Ergebnisse beliebig oft nachgeprüft werden können. — Wenn wir im folgenden eine kurze Übersicht und Auswahl des Gebietes der experimentellen Stimmforschung geben wollen, so legen wir dabei namentlich die trefflichen Werke von Gutzmann: „Physiologie der Stimme und Sprache“[2]) und Poirot: „Die Phonetik“[3]) zugrunde.

Für die Untersuchung der Atmung ist ein Apparat weit bekannt geworden, das Spirometer. Hält man den Schlauch desselben in den Mund und läßt nach einem tiefen Atemzug die Ausatmungsluft in denselben strömen, so hebt sich die durch Wasser abgedichtete Glocke des Apparates. Auf einer Eichung ist dann die Gesamtmenge der ausgeatmeten Luft abzulesen. Man verwendet die Vorrichtung

---

[1]) Cf. *Musica Sacra*, 47. Jahrgang, S. 229.
[2]) Verlag von Vieweg in Braunschweig. [3]) Verlag von S. Hirzel in Leipzig.

seltener, um zu messen, wieviel ein gesungener Ton oder Sprachlaut an Luftquantum beansprucht. Dazu dienen feine und empfindliche Vorrichtungen (wie etwa der Volummesser nach Gutzmann-Wethlo), bei welchem ein präzis gearbeiteter Balgen aus papierdünnem Leder aufgeblasen wird. Man hält bei seinem Gebrauch ein entsprechend geformtes Mundstück luftdicht an den Mund und erzielt dann je nach dem Luftverbrauch ein schnelleres oder langsameres Steigen des Balgens. Dieser trägt eine Schreibfeder, welche seine Bewegungen auf ein gleichmäßig fortgleitendes Papierband aufschreibt. Aus der erhaltenen Zeichnung läßt sich genau berechnen, wieviel in jedem Augenblick des Singens oder Sprechens an Luft verbraucht wurde. — Die Atmung ist bekanntlich eine Folge der Bewegungen der Brust-, Zwerchfell-, Flanken- und Bauchmuskulatur. Die genaue Kenntnis dieser Atembewegungen wird uns gleichfalls durch eine graphische Methode vermittelt. Wieder richtet man es so ein, daß die Bewegungen der Brust, bezw. des Unterleibes auf einen Schreibstift übertragen werden, selten direkt, meist durch Luftdruckübertragung. Beim Atemschreiber nach Gutzmann (Gürtelpneumograph) werden um den Körper der Versuchsperson dünnwandige Gummischläuche von ungefähr 2 cm Durchmesser gelegt. Hebt sich beispielsweise der Brustkorb, so drückt er den umgebenden Atemschlauch zusammen und preßt aus diesem Luft heraus. Diese wird durch einen Verbindungsschlauch dem Schreibapparat zugeleitet. Dessen Schreibstift sitzt an einer Kapsel mit dünner Gummidecke, die bei jedem Luftstoß, also bei jeder Atembewegung mehr oder weniger ausgedehnt wird. Untersuchungen dieser Art sind oft gemacht worden. Sie lassen deutlich erkennen, wie sich die Atemvorgänge guter und schlechter Sänger unterscheiden, oder wie die Atmung eines Stotterers von der des Gesunden abweicht.

Ist schon die Untersuchung der Atmung, dieser „Grundlage der Tonbildung“, praktisch wichtig, so ist das noch viel mehr die Erforschung des Kehlkopfes selbst. Leider begegnet sie verschiedenen Schwierigkeiten, da dieses Organ recht unzugänglich liegt. Der Kehlkopf und seine Stimmbänder (richtiger Stimmlippen) können bekanntlich nur mittels eines Spiegelchens gesehen werden, das in schräger Lage in den Hals eingeführt wird. Dieser Kehlkopfspiegel, mit dessen Hilfe man so gewissermaßen „um die Ecke (Zungengrund) sieht“, muß aber auch das Licht der Untersuchungslampe auf die Stimmbänder dirigieren. Diese doppelte Aufgabe leistet der Spiegel aber nur in der Hand eines recht Geübten. Auch diesem entstehen noch genug Schwierigkeiten, wenn der Hals des Untersuchten empfindlich ist. — Die moderne Untersuchungstechnik verwendet nun oft statt des Spiegels ein spiegelndes Prisma mit angesetztem optischen System (Endoskope von Flatau, Schmuckert u. a.). Ein solcher Kehlkopfgucker (Laryngoskop) hat die Form eines Röhrchens von etwa der Stärke und Länge eines Bleistiftes. Am Vorderende, welches in den Mund wagrecht eingeführt wird, trägt es eine oder zwei kleine Glühlämpchen, welche das Halsinnere erleuchten. In das andere Ende des Röhrchens sieht der Untersucher hinein und erhält durch den optischen Apparat bequem einen deutlichen Einblick in den Kehlkopf. — Das Kehlkopfbild, wie es sich dem Auge darbietet, kann auch photographiert werden (Musehold), ja man hat neuerdings sogar kinematographische Aufnahmen der Bewegungen des Kehlkopfes zustande gebracht (Hegener), gewiß eine achtenswerte Leistung, wenn man bedenkt, daß schon die einfache Photographie unseres Stimmorgans reichliche Schwierigkeiten bietet. — Mit dem Auge oder photographisch kann man wohl die Einstellungsbewegungen des Kehlkopfes und seiner Teile aufnehmen, nicht aber die einzelnen Schwingungen der Stimmbänder auseinanderhalten. Da diese sehr schnell erfolgen, erscheinen die Konturen der Stimmlippen verwischt, gerade wie etwa eine schwingende Geigensaite unscharf und schleierig erscheint. Nun aber hat man in der Stroboskopie

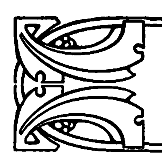
ein Mittel, um die schnellen Stimmbandschwingungen gleichsam aufzulösen. Zu dem Zweck läßt man von dem Auge des Beobachters schnell und gleichmäßig eine runde Scheibe mit radialen Schlitzen sich drehen. Gleiten nun von diesen in der Sekunde ungefähr ebenso viele vorbei, wie die Stimmlippen Schwingungen machen, so zeigt sich die ganz eigenartige Erscheinung, daß jetzt die Stimmlippen scheinbar ganz langsam schwingen. Man kann dann ihre Bewegungen im einzelnen genau verfolgen. — Will man die Höhe eines gesungenen Tones noch präziser ermitteln, als es durch das Ohr allein möglich ist, so muß man die Zahl der Schwingungen feststellen, welche die Stimmlippen in der Sekunde machen. Das gelingt durch Aufschreiben der Schwingungen mittels des Kehltonschreibers. Seitlich am Halse wird eine Kapsel angelegt, deren Gummiüberzug die feinen Stimmvibrationen aufnimmt. Diese werden durch eine Schlauchleitung auf eine fein gearbeitete Schreibkapsel übertragen. Sie trägt eine Borste, welche in Mitschwingung gerät und feine Wellenlinien in die Rußschicht einer bewegten Papierfläche einzeichnet. Gleichzeitig läßt man darunter eine Stimmgabel von bekannter Schwingungszahl eine zweite Wellenlinie einzeichnen, und man kann nun durch vergleichendes Auszählen der Wellenzacken die Schwingungszahl des gesungenen Tones genau ermitteln. Diese Bestimmung der Höhe ist besonders wichtig für Sprachuntersuchungen. Denn von dem Steigen und Fallen des Tones, der Sprachmelodie, hängt Sinn und Betonung ab.

Nicht alle Vorgänge und Gesetze der Stimmbildung lassen sich am Kehlkopf des Lebenden erkennen. Wichtige ergänzende Forschungen konnte man an Leichenkehlköpfen vornehmen (Joh. Müller), welche man zum Tönen brachte. Man hat auch künstliche Kehlköpfe aus Gummi u. dergl. hergestellt, an denen man die Gesetze der Tonhöhe, Tonstärke und des Luftdrucks ermitteln konnte. Die letzten Versuche dieser Art wurden mit einer „Polsterpfeife“ (Wethlo) gemacht, einem Instrument, das in seinen Verhältnissen dem lebenden Kopf sehr nahekommt.

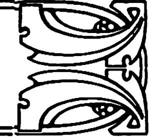
Vielgestaltig wie die Bewegungen der Artikulationsorgane sind auch deren Untersuchungsmethoden. Man untersuchte Zunge, Lippen, Gaumensegel, Kieferstellung und Mundbodenbewegung teils mit schreibenden Apparaten, teils mit Meßvorrichtungen, auch photographisch und kinematographisch. Man studierte die auftretenden Luftbewegungen, die Vibrations- und Resonanzerscheinungen.

Einen wichtigen Platz nimmt in der phonetischen Forschung naturgemäß die Sprechmaschine ein. Gibt sie auch nicht alle Sprachlaute und Töne einwandfrei wieder, so ermöglicht sie doch, in aller Muße und bei beliebiger Wiederholung das Aufgenommene genauestens zu untersuchen. Wichtige Arbeiten wurden mit dem Phonographen besonders auf dem Gebiet der Vokale und Klangfarben gemacht. Deren Eigenart hängt bekanntlich von den Obertönen ab, welche sich naturgemäß auch in den phonographischen Eingrabungen auf der Wachswalze (bezw. Platte) wiederfinden. Werden deren Erhöhungen und Vertiefungen durch ein feines Hebelwerk in etwa tausendmaliger Vergrößerung aufgezeichnet, so erhält man Wellenlinien von charakteristischer Form, die Klangkurven. Diese werden nun nach bestimmtem Verfahren ausgemessen und durch komplizierte Rechnung zerlegt. Als Resultat ergibt sich, welche Obertöne ein Klang oder Laut enthält und in welcher Stärke sie auftreten. Auf diese Weise gelingt es, die besonderen Eigenarten der einzelnen Sprachlaute, gesungenen Töne oder Klänge zu ermitteln.

Die experimentelle Phonetik hat bis jetzt schon eine Fülle von Forschungsergebnissen zusammengetragen, welche das Interesse des Arztes, des Sängers und Redners, des Sprachforschers, überhaupt eines jeden beanspruchen können. Die rasch steigende Anteilnahme weiter Kreise beweist ja auch, wie gut der Wert der exakten Stimmforschung erkannt wird. Diese Zeilen wollen nichts anderes, als mit den Arbeiten auf diesem verhältnismäßig neuen Gebiete kurz bekannt zu machen.



Liturgische Choralbetrachtungen



II. Das Offertorium „Recordare“ vom Schmerzhaften Freitag im Rahmen der Meßliturgie

Bischof Keppler sagt in seiner „Leidensschule“ (S. 71): „Das Leiden ist ein guter Schriftforscher und Schriftausleger. Vieles versteht man erst mit seiner Erklärung. Da und dort erschließen sich auf einmal wunderbare Tiefen, die man erst erblickt, nachdem das Unglück dem Auge den Star gestochen. Je größer die Leidenserfahrung, desto besser weiß man die Gottesgabe der Heiligen Schrift zu schätzen.“ Dies Wort gilt in gleicher Weise von der Sprache der Liturgie, welche ja ihren Schatz zum größten Teil aus der Heiligen Schrift entnommen hat. Vorzüglich werden es jene Stellen sein, die vom bittern Leiden des Herrn handeln oder mit ihm in innigem Zusammenhang stehen. Darum wird die jetzige Zeit, die einem unendlichen Meer von Schmerzen und Leiden gleicht, die beste Gelegenheit sein, in den Geist der heiligen Liturgie einzudringen; heute ist ja wohl niemand, der nicht wüßte, was leiden heißt; denn niemanden hat der Leidensengel verschont und gar manchen hat er schwer heimgesucht.

Das Bild der betrübten Mutter hat von jeher eine mächtige, ungeahnte Anziehungskraft auf das fromme Christengemüt ausgeübt. Besonders sind es die von Schmerz gebeugten, verwundeten Herzen, die zur Mutter der Schmerzen ihre Zuflucht nehmen. Nicht nur die großen Wallfahrtsorte zur Schmerzensmutter, so mancher schlichte Bildstock, am Feldrand draußen oder im Walde verborgen oder in einsamer Kammer verehrt, könnte von vielen Tränen erzählen, die vor der Leidenskönigin geweint und wie von milder, gütiger Hand getrocknet worden sind. Es ist auch nur zu naheliegend, daß das gläubige Herz in seiner Not zur tiefbetrübten Mutter des Herrn den Weg findet. Denn nur der versteht wahren Trost zu spenden, der auch das Leid versteht. Wer aber hat es bitterer gekostet als unsere liebe Frau? Sie weiß es, lindernden Trost in das gequälte Menschenherz zu träufeln; sie macht es aber zugleich stark, standhaft; durch ihr Beispiel lehrt sie den echten christlichen Heldenmut. Ausdrücklich hebt das der Evangelist als Augenzeuge hervor: *„Stabat juxta crucem Jesu mater ejus. . .“* Maria stand unter dem Kreuze; sie ist nicht zusammengebrochen; sie liegt nicht in den liebenden Armen der frommen Frauen. Dies will die heilige Kirche am heutigen Tage ganz besonders eindringlich unserm Gemüte vorstellen. Es ist das erste Wort der heiligen Messe. Mit dem Johannesbericht beginnt ihre Feier: *„Stabat“*. Mit besonderm Nachdruck ist dieses Wort durch den Quintenaufschwung, der in der ersten Tonart für die Intonation so beliebt ist, hervorgehoben. (Die Melodie ist herübergenommen von dem Introitus *„Statuit“* und unserm Text vorzüglich angepaßt. Schade ist nur, daß mit jener herrlichen Stelle, mit der im Introitus *„Statuit“* die Priesterwürde so glanzvoll gezeichnet ist — *sacerdotii dignitas* —, hier nicht die Mutter Gottes, sondern Maria Cleophae bedacht worden ist.) Traktus wie Sequenz stellen das *„Stabat“* ebenfalls an den Anfang und ebenso beginnt wiederum damit das Johannes-Evangelium. Durch solche starke und abermalige Betonung dieses Umstandes will uns die Kirche die Standhaftigkeit der zarten Jungfrau recht zum Bewußtsein bringen, daß auch wir von ihr lernen und uns nicht von unserm von Gott geschickten Leiden überwältigen lassen; daß auch wir die Probe wahrer Gottesliebe bestehen und in das Geheimnis des Kreuzes immer tiefer einzudringen vermögen.

Die Epistel gibt die Glaubenslehre von der Mitwirkung Marias am Erlösungswerke ihres Sohnes; sie bringt die vorbildliche Lobpreisung des Fürsten Ozias auf Judith, durch welche der Herr die Feinde vernichtet hat. Die Sequenz zeichnet uns mit liebender, künstlerischer Hand das Bild der Schmerzensmutter tief ins Herz und malt es in allen Farben von Gemütsbewegungen aus. „Wegen ihres erhabenen, tief ergreifenden Inhaltes und ihrer einfach-schönen Form gehört die Sequenz *Stabat Mater*[1]) nach all-

[1]) Bezüglich des Dichters der Sequenz siehe den demnächst erscheinenden, von Cl. Blume herausgegebenen 54. Band der *Analecta hymnica*, Seite 318. Nach der Ansicht des Hymnologen kommt als Verfasser nicht der Franziskaner Jacopone da Todi († 1306) in Betracht, sondern der heilige Bonaventura († 1274), oder auch der Franziskaner John Peckham († 1292).

gemeinem Urteil zum vorzüglichsten, was die liturgische Poesie aufzuweisen hat." So Thalhofer.[1]) Ist er's wirklich, der damals vor drei Jahren Mutter und Heim verließ, der aus dem stillen Nazareth fortzog, diese majestätische Erscheinung voll Anmut und Schönheit! Schau ihn dir am Kreuze jetzt an! Der Leib eine große Wunde — blaue, blutunterlaufene Striemen und Beulen — die Brust ganz zerspannt — die Arme ausgerenkt. Aus den durchbohrten Händen und Füßen rieselt das Blut den Kreuzesstamm hinunter. Das schöne, weiche Antlitz, wie ist es entstellt! Unter der großen Dornenkrone hervor ein Blick von unendlicher Trauer, Ernst und Milde, wie das Meister Janssens so ergreifend dargestellt hat. In der Mutter bleichem Angesicht spiegelt sich die Wucht und Qual seines Leidens wider *(„me sentire vim doloris fac")*. Und sein Blick begegnet dem ihren, lange, lange ... ein gegenseitiges Schauen und Durchdringen bis auf der Seele tiefsten Grund. Das war das scharfe Schwert Simeons.

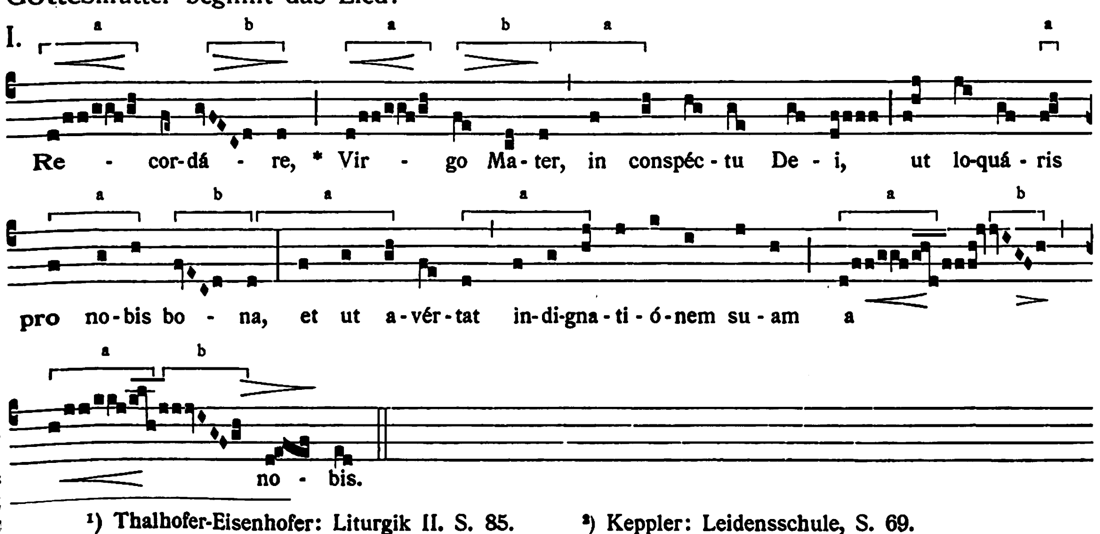
Dieses Schwert erwähnt das Kirchengebet: „O Gott! Bei deinem Sterben hat nach Simeons Weissagung das scharfe Schwert die zarte Seele der glorreichen Jungfrau und Mutter Maria durchbohrt; gewähre uns gnädig, daß wir bei der Verehrung und Betrachtung ihrer Herzenswunde und ihres Herzeleides durch die glorreichen Verdienste und auf die Fürbitte aller jener Heiligen, die so treu an deinem Kreuze ausgeharrt haben, die seligen Früchte deines Leidens erfahren!" Diese seligen Früchte sind in der Sequenz aufgezählt: Mitleid und Mitleiden, Mittrauer, Kreuzesliebe.

„Drück, o Mutter du, die Wunden,
die dein Sohn für mich empfunden,
tief in meine Seele ein!"

Das sind die köstlichsten Passionsblumen.

Das Evangelium endlich erzählt uns nochmal mit liturgischer Einfachheit den traurigen Vorgang. Über das Leiden der Gottesmutter ist ein verklärender Schein gegossen — ihr heiliges Schweigen, ihre stille Gottergebenheit verleiht ihr Majestät. Meschler spricht von der Schönheit der Schmerzen Mariä; denn ihr Marterwerkzeug ist der Heiland selbst, ist ihr Sohn und Gott. Trotz aller Vollkommenheit und Erhabenheit bleibt sie uns menschlich nahe; denn ihr Schmerz ist „warm und weich, das Herz versöhnend und zum Himmel hebend".[2])

Das ist das Bild, das uns die Liturgie in der Vormesse mit warmen Gefühlen ins Herz senkt, das sie uns recht tief eindrücken will, damit es in der Seele eine flammende Kreuzesliebe auslöse. Und während sie selbst Gott dem Herrn ihre Gaben opfert, hebt der Sänger sein Opferlied an. Es entquillt einem von Mitleid tiefgerührten, ja verwundeten Herzen. Dies Lied ist eine Perle des Chorals und es geht einem mit demselben wie mit jedem echten Kunstwerk: je öfter man es singt, desto größere Schönheiten gewinnt man ihm ab, desto lieber wird es einem. Mit einem gar innigen Aufblick zur Gottesmutter beginnt das Lied:



[1]) Thalhofer-Eisenhofer: Liturgik II. S. 85. [2]) Keppler: Leidensschule, S. 69.

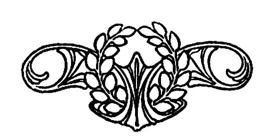
Gedenke unser, o jungfräuliche Mutter, tritt hin vor Gottes Thron und lege für uns ein gutes Wort ein, auf daß er seinen Zorn von uns abwende!

Um ihre Vermittlung fleht der Sänger Maria an. Sie ist ja damals unsere Mittlerin geworden. Da Maria das Opferlamm, das sie geboren, mit voller Einwilligung in den Tod gab, handelte sie, die reinste Blüte, als Stellvertreterin ihres befleckten Stammes. Als Stellvertreterin der Menschheit hat sie mitgeopfert, als solche hat sie auch die Heilsgnaden und Erlösungsfrüchte miterworben, sie in Empfang und Besitz genommen. Christus hat sein ganzes Erlösungsblut in das Herz seiner Mutter ergossen. Maria hat den Kelch des Heiles zuerst getrunken, um ihn dann der Menschheit darzureichen. Somit gehen alle Gnaden durch ihre Hand. Darum nennen sie die Väter so tiefsinnig „die Allmacht auf den Knien"; ihre Fürbitte ist allmächtig. Die Kirche aber bezeichnet sie in ihrem Sprachgebrauch als den Gnadenthron, die Schatzkammer aller Gnaden. An diese Mutter der Gnade wendet sich der Sänger. — Unser Lied ist ein Muster thematischer Durchführung. Man wird ihm schwerlich ein anderes Choralstück gegenüberstellen können. Das Thema bildet die Melodie über *Virgo mater*. Die Melodie ist eindringlich, bittend, flehend und schließt mit vertrauensvoller Ergebung.[1]) Das Thema zerfällt in zwei Teile *a* und *b*, die im Verlaufe des Stückes auch getrennt auftreten. — Ruhig, innig beginnt das Lied mit dem Thema in etwas erweiterter Form. Es ist ein vertrauensvoller Aufblick zu Maria und ein demütiges Sichergeben. Aus diesen beiden Elementen setzt sich das ganze Stück zusammen. Jeder einzelne Teil, jede melodische Linie birgt in sich diese beiden Bestandteile; bis ins kleinste ist dieses Doppelwesen durchgeführt. Immer und immer wieder erscheint das Thema, zerlegt in seine beiden Faktoren, oft auch nur reduziert auf seine wichtigsten Töne *f g a*. Über *indignationem suam* ist der erste Teil des Themas nur der Aufschwung zum Hochton zur Motivierung der kommenden, so eindrucksvollen Steigerung. Es kommt hier plötzlich das Herzeleid des Bittenden zum Durchbruch. Er kann es nicht mehr zurückhalten — ein kurzer, unterdrückter Aufschrei einer gequälten Menschenseele. Doch gleich gewinnt der Sänger seine Ruhe wieder; es war nur ein flüchtiger Blick, den er uns in sein verwundetes Herz hat werfen lassen. Wieder beginnt er mit der vertrauensvollen Melodie, die bald zu einer sieghaften Höhe und Kraft anschwillt und langsam in treuem Ergeben ausklingt. Der erste Teil des Themas erweitert sich zu dem so ausdrucksvollen Quintfall und bringt dann den zweiten Teil *(b)* in der Quintlage. Zum zweiten Male setzt das Thema ein, und zwar diesmal in der Quintlage; das ist rein musikalisch betrachtet eine herrliche Stelle von größter Wirkung, die gewaltig anschwillt bis zu dem Höhepunkt im abermaligen Quintfall. Sodann senkt sich beruhigend diese prächtige melodische Linie, und versöhnt, getröstet, gestärkt beendet der Sänger sein Lied.

Das ist der Aufbau des Liedes, klar und übersichtlich. Sein tiefer Gehalt erschließt sich ohne weiters dem frommen Sinn. Dir, mein lieber Sänger, möge es wiederum den Beweis bieten, daß das Graduale wirklich ein Gebetbuch ist, das für alle Seelenstimmungen dir die richtige Sprache zu deinem Schöpfer ins Herz legt. G. v. Mann

---

[1]) Für einen guten Vortrag ist hier der Unterschied zwischen *Bistropha* und *Pressus* sehr zu beachten. Während die *Bistropha*, *Tristropha* usw. (siehe den Schluß über *Dei*) nichts anderes ist als eine zarte Dehnung der betreffenden Note, erhält der *Pressus* jedesmal den Akzent, er wird wirklich „gedrückt". Das Doppel-*f* in unserm Thema ist eine *Bistropha*, darf also nicht breit, stark genommen werden; dagegen ist das Doppel-*g* mit dem folgenden *f* ein *Pressus* und erhält den Hauptakzent.



Die alten Klassiker und ihre Aufführung

Von R. Felini, Domkapellmeister, Trient

(Schluß)

Alle bisher gegebenen Winke sind tote Buchstaben und rohes Material, wenn der Chorregent nicht selbst tief in die aufzuführende Komposition eindringt, sie nicht gut analysiert, um deren Hauptgedanken aufzufassen und zu den seinigen zu machen strebt. Solange dem Dirigenten nicht klar ist, was der Komponist sagen und ausdrücken wollte, wird er nicht imstande sein, seine Sänger zu überzeugen und ihnen behilflich zu sein, die Gedanken des Verfassers getreu wiederzugeben, und es wird auch die Aufführung unsicher und verschwommen. Auch auf diesem Gebiete gilt der alte Ausspruch: *Bonum ex integra causa.* Um diese Arbeit (über deren Notwendigkeit wir schon am Anfange dieses Aufsatzes gesprochen haben) ein klein wenig zu erleichtern, wählen wir ein fünfstimmiges Motett von Giovanni Pierluigi da Palestrina, in welchem der Komponist schöpferische Phantasie und technische Gewandtheit entfaltet mehr als selbst in den Messen: das Offertorium *Bonum est confiteri Domino* des Sonntag Septuagesima.







Nebenmotive:



Der Hauptthemata sind drei; die anderen drei sind Nebenmotive, welche aus den eingeflochtenen melodischen Figuren, die den Tenören anvertraut sind, und aus dem dritten Hauptmotive, gleichsam als Bestätigung und Auslegung des eigentlichen Motives entstehen. Selbst die drei Hauptthemata sind nicht dem gregorianischen Gesange entnommen, sondern nach tiefer und religiöser Betrachtung des Textes frei erfunden.

Man fühlt es, daß der große Tonmeister gleichsam „mit sich redend" — wie sich der große Künstler Leonardo da Vinci über den Künstler ausdrückt, — bei Betrachtung der Worte *Bonum est confiteri Domino* Geist und Herz erhoben fühlt; die Hoffnung treibt ihn sanft an, dem lieben Gotte ein Loblied zu singen, und siehe, er erhebt sich durch sein aufwärts steigendes Motiv, um dann gleich zu jubeln und zu frohlocken und auf *psallere* sich feurig zu bewegen, um mit heiliger Freude den heiligen Namen desjenigen zu preisen, welcher über allen Himmeln thront und dessen Macht so gewaltig ist, daß er imstande ist, den Blitz aus den Wolken zu schleudern und, wenn er will, die Welt zu vernichten; vor der Majestät eines so großen Namens räumt die Freude der Ehrfurcht und der Angst den Platz, welche durch das stille und heilige Motiv des *nomini tuo* ausgedrückt wird, bis auch sie von der Bewunderung für die göttliche Majestät ergriffen in einen Ruf ausbricht, welcher die

Wolken teilt und hinauf zum Thron des Allerhöchsten steigt, während andere Stimmen das Lob des Herrschers der Welten fortsetzen.

Die Schattierungs- und Vortragszeichen sind je nach dem verschiedenen Auftreten der Themata nach dem Sinne des vom Komponisten meditierten Textes, und nach entsprechender Gleichmäßigkeit zwischen den verschiedenen Phrasen verteilt. Im Vortrag kümmere sich der Dirigent nicht allzusehr, wann einige besonders abwärtssteigende Noten im Alt wegen ihrer tiefen Lage nicht ganz hervortreten können; sie sind wie eingestreute Locken, welche wohl zu schönem Haupthaare gehören aber doch zu ferne, gleichsam getrennt, von ihm sind.

Der Brennpunkt für die liturgischen Gedanken und Gefühle dürfte wohl in der Messe das *Et incarnatus* sein. Fast alle klassischen Komponisten bemühen sich, dasselbe mit dem anmutigsten und kostbarsten Tonkleide zu umhüllen, damit so derjenige Effekt erreicht werde, den ihre Phantasie bei der Meditation dieses Geheimnisses erzielen und dem Herzen der versammelten Gläubigen nahebringen wollte. Palestrina versucht gewöhnlich auszudrücken, wie die christliche Seele bei der Betrachtung des unaussprechlichen Geheimnisses von tiefer Bewunderung ergriffen wird und wie sie dem Gottmenschen bei seiner ersten Erscheinung auf Erden Verehrung und Anbetung zollt. Mit solchen Empfindungen im Herzen ist z. B. das *Et incarnatus* in der Messe *„Veni sponsa Christi"* gedacht und verarbeitet. Dagegen wird der Komponist in der Messe *„Iste Confessor* von heiliger Freude erfüllt bei der Verkündigung der Menschwerdung der zweiten göttlichen Person; da läßt er der Freude seines Herzens freien Lauf durch ein aufwärtssteigendes Motiv im Sopran. Es wird also angezeigt sein, jene Stelle mit einem hübschen *„crescendo"* vorzutragen, dann eine ganz kurze Pause nach dem *est* zu machen, und beim *de Spiritu Sancto „forte"* zu singen, um die Tonstärke allmählich bei *Maria Virgine* auf das *„piano"* herabzumindern und ein leises *„crescendo"* auf *homo factus* mit einem *„decrescendo"* bis zum *„pianissimo"* vor *est* zu singen.

In seiner *Missa Octavi Toni (Puisque j'ai perdu)* scheint Orlando di Lasso das *„Et incarnatus"* so auszudrücken, daß er es als einen Ausbruch seiner Freude und Bewunderung wiedergibt, die er nicht zurückzuhalten vermag. Doch mit Anspannung all seiner Kräfte gelingt es ihm dieselbe zu unterdrücken und sich zu sammeln; er wird von einem Gefühl der Furcht ergriffen, gleichsam unter dem Zugeständnisse seiner Unwürdigkeit ein so tiefes Geheimnis auszusprechen. Um das *„forte"* der ersten Phrase und das *„piano"* mit dem nächstfolgenden *„pianissimo"* der letzten zu verbinden, wird es ratsam sein, durch ein leises *„crescendo"* und *„decrescendo"* das *Maria Virgine* hervorzuheben, um eine bessere Abstufung der Dynamik zu erreichen.

Auf fast gleiche Weise kündigt auch Giovanni Croce in seiner fünfstimmigen *Missa tertia „Octavi Toni"* die Menschwerdung des Gottessohnes an, nur daß hier die Freude edler und gemäßigter ist und sich in wonnevolle Seligkeit ergießt; es scheint jedoch beim Schlusse, daß er ein überzeugtes Glaubensbekenntnis des Geheimnisses ablegen will, indem er immer drängender durch alle Stimmen das *et homo factus est* erschallen läßt, als ob er Gefallen fände, sich an diesen Gedanken zu halten und ihn in den Geist und das Herz der Zuhörer tiefer einzuprägen. Diese mannigfache Aufeinanderfolge muß durch ein schönes *„crescendo"* hervorgehoben werden, um sich gegen den Schluß, beim *factus est,* in ein sorgfältiges *„decrescendo"* bis zum *„pianissimo"* aufzulösen.

Wir stehen am Schlusse.

Wurden in unserer Abhandlung auch nur die Hauptnormen für die Aufführung der alten Meister dargelegt, so hoffen wir doch, daß diese Ausführungen

dazu beitragen unter manchen Chören einen heiligen Wetteifer anzufachen, zu einer stilgemäßen und künstlerisch vollendeten Darstellung dieser herrlichen Schätze; denn in der Tat, die klassische Polyphonie ist wahre, erlesene Kunst, würdig, wie das *Motu proprio* Pius' X. sagt, an der Spitze aller jener Stilarten zu stehen, welche Levitendienst in der Kirche verrichten wollen. Ja, alle künstlerischen Ideale und packenden Mittel, welche nur immer ersonnen werden, um in die Herzen den Frieden des Himmels, Eifer zum Gebet und Liebe zum Gottmenschen einzuflößen, sie alle werden nicht in dem Maße jene erhabene Wirkung erreichen, wie sie in der *Missa Lauda Sion,* in der *Missa brevis,* in der *Missa Papae Marcelli,* im *Crucifixus* der Messe *Assumpta est,* im Motett *Sicut cervus desiderat,* im *Super flumina Babylonis,* im *Stabat Mater* und in hundert anderen Kompositionen des unsterblichen Palestrina erzielt wird. Fürwahr, das sind in Wahrheit geniale Schöpfungen, Früchte der Philosophie des Aquinaten, geboren im Geiste jenes Dreigestirns, das von Dante in den berühmten Versen verherrlicht wird:

„... Fecemi la Divina Potestate,
La Somma Sapienza e il primo Amore."

Neue Kriegslieder

Unserer Statistik von Kriegsgesängen (*Musica Sacra* 1915, S. 13, 22) können wir heute folgende Neuerscheinungen anfügen. Wie die Aufzählung ergibt, tritt nun nicht mehr bloß der einstimmige Volksgesang, sondern auch das mehrstimmige Lied in Erscheinung, sei es für gemischten Chor oder für Männerchor. Vor allem ist es hier wieder der rührige Verlag Friedrich Pustet, der neben den bereits gut eingeführten Sammlungen „Eiserne Harfe", herausgegeben von V. Goller, und „Katholisches Soldatengesangbuch", herausgegeben von Schmeck (vgl. *Musica Sacra,* Februar-Heft S. 22) für alle Bedürfnisse gesorgt hat und empfehlenswerte und den praktischen Verhältnissen angepaßte Lieder vorlegt, für deren Brauchbarkeit die bekannten Namen Engelhart, Goller, Haller bürgen. Auch die Firma Böhm & Sohn in Augsburg hat recht hübsche, mitunter packende Kriegslieder erscheinen lassen; ich verweise z. B. auf die ein- und vierstimmigen Gesänge von H. Huber. Die Firma Fr. Gleichauf, Regensburg, bringt nur wenige, aber gediegene Nummern; von kleineren Verlagsfirmen liegen einige, jedoch ganz unbedeutende und nicht erwähnenswerte Nummern vor.

I. Einstimmige Kriegslieder mit Orgel, Harmonium oder Klavier

Engelhart, F. X. Kriegsgebet. Partitur 20 ₰, Stimmen à 3 ₰, hundert 2 ℳ 40 ₰.[1])

Goller, V. An die heiligste Schutzpatronin von Bayern. Partitur 20 ₰, Stimmen à 3 ₰, hundert 2 ℳ 40 ₰.[1])

Kindsmüller, K. Lied zur Schutzfrau Bayerns. Gedicht von M. Baumbauer. Partitur 50 ₰, Stimmen à 3 ₰, hundert 2 ℳ 40 ₰.[1])

Preinfalk, K., Op. 14. Zwei Kriegsgesänge für das Volk zum Gebrauche bei kirchlichen Andachten usw. Gedicht von M. Gerhauser. Partitur 60 ₰, Stimmen à 5 ₰, hundert 3 ℳ.[2])

Hirblinger, M. Deutsche Gesänge aus ernster Zeit: Hans Lody, Ballade von W. Berger für Bariton mit Klavier. Preis 1 ℳ.[2])

Huber, H. Kriegslied. Gedicht von Em. Geibel. Partitur mit Stimme 80 ₰.[3])

II. Mehrstimmige Kriegslieder mit und ohne Begleitung

Haller, M., Op. 112. *Ave Patrona Bavariae.* Gedicht von M. Pöllinger. Für drei gleiche Stimmen mit Klavier. Partitur 40 ₰, drei Stimmen auf zwei Blätter 20 ₰.[1])

Kindsmüller, K. Lied zum Jesukindlein in der Kriegszeit. Gedicht von Mr. Bonaventura. Für drei Oberstimmen mit Begleitung. Partitur 10 ₰, sechs Stück 50 ₰.[1])

Engelhart, F. X. Zwei Kriegslieder. Nr. 1: Den deutschen Müttern! Gedicht von P. G. Koch. Für vierstimmigen Männerchor mit Klavier. Nr. 2: Kriegsgebet für vierstimmigen Männerchor (vierstimmige Bearbeitung des obigen einstimmigen Liedes). Partitur 40 ₰, Stimmen 40 ₰, Klavier 20 ₰.[1])

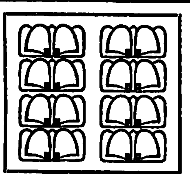
— — Maria vom Siege! Gedicht von W. Scherer für Sopran- und Altsoli und vierstimmig gemischten Chor mit Orgel. Partitur 40 ₰, Stimmen à 10 ₰.[1])

Huber, H. Maria vom Siege. Gedicht von Fr. Eichert. Op. 19, Nr. 1: für vierstimmig gemischten Chor mit Orgel und sechsstimmiger Blechbegleitung; Op. 19, Nr. 2: für vierstimmigen Männerchor. Partitur à 80 ₰, Stimmen à 20 ₰, Bläserstimmen 60 ₰.[3])

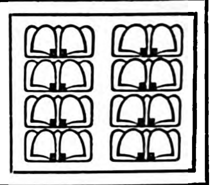
Welker, M., Op. 67. Zwei Gesänge zum Begräbnis eines Kriegers. Gedichte von M. Steiner. Ausgabe A: für vierstimmig gemischten Chor; Ausgabe B: für vierstimmigen Männerchor. Partitur à 80 ₰, Stimmen à 25 ₰.[3])

---

[1]) Regensburg, Fr. Pustet. [2]) Regensburg, Fr. Gleichauf. [3]) Augsburg, Böhm & Sohn.



Aus der Praxis



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Soldatenlieder

Von A. K., Divisionshilfspfarrer

Der Krieg, der so viele ungeahnte Dinge zutage gefördert hat, hat auch gezeigt, daß wir nicht ein einziges Kirchenlied besitzen, welches von allen katholischen Soldaten gemeinsam gesungen werden kann.

Beim Feldgottesdienst an der Front mag diese Tatsache nicht so sehr hervortreten, weil die einzelnen Regimenter sich manchmal durch Leute aus ein und derselben Gegend rekrutieren und der Kirchengesang dadurch noch einigermaßen einheitlich ist.

Meistens ist dies jedoch nicht der Fall; besonders nicht in den Lazaretten des Heimatlandes, wo ein Bückeburger Jäger sich mit einem Kölner Fußartilleristen und einem Danziger Husaren zusammenfindet. Da muß auf einen kräftigen, frischen Soldatengesang einfach verzichtet werden, weil die Soldaten aus allen Diözesen bunt durcheinander gewürfelt sind und weil jede Diözese in Melodie und Wortlaut der Lieder ihre Besonderheiten hat.

Es ist nichts unversucht geblieben, dem Übel abzuhelfen. Schreiber dieses hat sich die Mühe gemacht, mit einem Vervielfältigungsapparat den Wortlaut der Lieder auf fliegende Blätter zu schreiben und den Soldaten auszuteilen. Ganze sechs Lieder haben wir so zustande bekommen, und zwar nur dann, als eine Orgel oder eine Trompete mit ihren stärksten Tönen den Gesang begleitete. Bis zum nächsten Gottesdienst jedoch waren die Blätter zerknittert oder in alle Winde zerstreut. — Dann wurde versucht, aus den Mannschaften ein halbes Dutzend kräftiger Stimmen auszuwählen und dieselben vorher einzuüben. Durch dieses Häuflein Getreuer sollte die übrige Heeresmasse mitfortgerissen werden. Aber siehe da: Gerade im entscheidenden Augenblick verfällt einer der Edlen wieder auf die Melodie seiner Heimatpfarre, — er stockt — sein Nachbar wird unsicher — der dritte glaubt, er habe falsch gesungen und er schweigt deshalb — bis endlich, mitten in der Strophe das schöne Lied aufhört. Einer aus der Menge will retten, was noch zu retten ist und singt allein eine gänzlich unbekannte Melodie bis zum Ende weiter. Schade! schade!

Die Soldaten singen gerne, besonders beim Gottesdienst. Häufig sind Soldaten zum Schreiber dieses gekommen und haben ihn gebeten, er möchte doch vorher mit ihnen einige Lieder einüben. Es geschah, aber nachher ging die Sache doch wieder in die Brüche. Die Fälle sind wirklich selten, in denen sich beim Gottesdienst ein kräftiger Soldatengesang entwickelt. Und doch hätte niemand die Erbauung aus schönem Kirchengesang nötiger als gerade der Soldat. Er hat wochenlang nur nüchterne Männerrede gehört und viel Elend gesehen. Er ist körperlich und geistig erschöpft. Ein Feldgottesdienst sollte ein Labsal für ihn sein.

Nebenbei bemerkt: Es kann nicht einmal ein einziges Gegrüßet seist du, Maria, in kräftigem Unisono gebetet werden. Während die einen sagen: Bitte für uns Sünder ... sagen die andern: Bitte für uns arme Sünder ... Jetzt und in der Stunde unseres Todes ... jetzt und in der Stunde unseres Absterbens. Amen. — Die einen beten: Stürze den Satan und die andern bösen Geister ... die andern: Stürze den Teufel und die andern höllischen Geister. — Beim *Salve Regina* heißt es an einer Stelle: du unser Leben, unsere Süßigkeit, unsere Hoffnung, sei gegrüßt ... anderswo heißt es: du unser Leben, unsere Wonne, unsere Hoffnung, sei gegrüßt. — Bei den Geheimnissen des Rosenkranzes ist es ähnlich. Dies jedoch nur nebenbei. Die Beter stimmen wenigstens in der Hauptsache miteinander überein. Über das Hindernis stolpern sie dann einfach hinweg.

Anders aber ist die Sache beim Gesang. Eine Stockung von einer Sekunde kann alles auseinander bringen, besonders dann, wenn ohne musikalische Begleitung gesungen werden muß, wie es sehr häufig der Fall ist.

Was ist da nun zu machen? Antwort: Es werden zwölf Lieder besorgt, einfache, kräftige Männerlieder, womöglich Lieder mit Wiederkehr (Refrain). Diese müssen im ganzen Reiche bis auf das letzte Wort und die letzte Note genau nach derselben Weise gesungen werden. — Aber die haben wir ja längst im Armeegesangbuch für katholische Soldaten!! — Gewiß! im Liederbuch stehen sie. Aber der Soldat kennt sie nicht, weil er sie nicht geübt hat. Und dann: Er hat kein Liederbuch. Es ist ihm zwar eines gegeben worden, aber augenblicklich, wenn gesungen werden soll, liegt es irgendwo im Argonnenwald oder

an den masurischen Seen. Die Verwundeten in den Lazaretten haben erst recht kein Liederbuch, weil sie außer den notwendigsten Kleidungsstücken nichts mitbringen ins Lazarett. Ein armer Schelm, der nicht einmal einen Rock am Leibe hat, wie sollte der noch ein Liederbuch mit sich führen.

Was ist also zu machen? Antwort: Es handelt sich um Diözesandifferenzen, demnach wären die Diözesanbehörden die richtigen Instanzen zur Lösung der Frage. Die Bischofskonferenz in Fulda bestimmt einfach und die Sache ist erledigt. Die Bischofskonferenz wählt aus dem Armeeliederbuch für katholische Soldaten — weil dieses Buch nun einmal schon vorliegt — zwölf Lieder. Für diese zwölf Lieder wird eine Melodie festgelegt und diese als kleiner Nachtrag in jedes Diözesangebetbuch eingeheftet. Die Gemeinden singen alsdann diese Lieder und so kommen sie ganz von selbst in die Front, mögen auch die Liederbücher der Soldaten in den Argonnen oder sonstwo liegen. Im entlegensten Schützengraben wird gesungen: „Dem Kaiser Wilhelm haben wir's geschworen . . .“ oder: „Deutschland, hoch in Ehren.“ Woher kennen die Soldaten diese Lieder? Vom Hörensagen. Sollte das beim Kirchenlied anders sein?

— — Ein zwar unbescheidener, aber sehr wohlgemeinter Rat möge noch ausgesprochen werden. Für die Auswahl der Texte und Sangesweisen wähle man ja keine „Kommission“. Auch keine Musiker vom Fach möge man zu Rate ziehen. Sondern man nehme drei Personen: Zuerst einen biederen, deutschen Soldaten, dann einen Feldgeistlichen, der den Jammer miterlebt hat, und zuletzt einen Musiker. Diese drei bestimmen die Texte und Melodien und die Behörde dekretiert. Fertig. Wenn man sich auf musikästhetische Erwägungen einläßt, haben wir beim nächsten Weltkrieg nach hundert Jahren immer noch keinen Gesang. Zwei Sakramentslieder, zwei Marienlieder, ein Herz-Jesu-Lied, zwei Meßgesänge. Alles meinem Gott zu Ehren, Großer Gott, Fest soll mein Taufbund. Dann noch zwei Lieder, in denen sich Katholiken und Protestanten gemeinschaftlich aussingen können. Etwa: Nun danket alle Gott, oder: Harre meine Seele — Wir treten mit Beten — Wir beten an die Macht der Liebe. — Das Lied: Hier liegt vor deiner Majestät dürfte aus naheliegenden Gründen vom Militärgesang ausgeschlossen sein.

Die Sache hat eine größere Tragweite, als der Fernstehende glaubt. Niemand auf der Welt hat die religiöse Anregung und Erbauung nötiger als gerade der Soldat. Aber gerade er muß einstweilen in diesem Punkte am meisten entbehren. (Die Red. verweist hiezu auf ihre Bemerkungen im Februar-Heft S. 25, Anm.)

Ein Wort in Sachen des Orgelbaues. Allenthalben bemüht man sich im Reich die traurigen und schädigenden Begleiterscheinungen des schrecklichen Krieges nach Möglichkeit zu mildern oder zu paralysieren; die großen Fabriken und Geschäfte werden aufgefordert, ihre Arbeiter und Angestellte nicht zu entlassen und vielfach erhalten sie vom Staate neue Arbeitsgelegenheit oder umfangreiche Aufträge, event. auch Gelegenheit zu Notstandsarbeiten usw. Nur ein Kunstgewerbe scheint man bei diesen dankenswerten Bestrebungen ganz zu übersehen, den Orgelbau. Nicht nur, daß man mit neuen Aufträgen zurückhält, zieht man sogar die bereits erteilten wieder zurück, eine ungemeine Schädigung für den gesamten Orgelbau und die in dieser Branche beschäftigten Arbeiter. Wenn auch die großen und weltbekannten Firmen vielleicht noch hinreichend Aufträge haben oder ohne dieselben finanziell „durchzuhalten“ vermögen, die mittelgroßen und kleineren Betriebe leiden unter der Lage der Dinge in ganz außerordentlicher Weise; sie sind gezwungen, ihre Arbeiter allmählich alle zu entlassen und den ganzen Betrieb einzustellen. Welcher große soziale Schaden daraus entsteht, kann nur der ermessen, der einen Einblick in die Verhältnisse hat. Und doch ließe sich hier so leicht Abhilfe schaffen oder doch wenigstens Unterstützung des Gewerbes gewähren. Viele Kirchenverwaltungen haben den Beschluß zur Anschaffung einer neuen Orgel bereits vor Kriegsausbruch gefaßt und die genehmigte Disposition fertig liegen, es bedarf bloß eines Wortes, des Auftrages an den Orgelbauer; heraus mit dem Auftrag! Andere haben schon längst die feste Überzeugung, daß sie unbedingt eine neue Orgel brauchen, da die alte ein Marterkasten ist und ihren Dienst alle Augenblick kündet — warum zuwarten? Die Kirche wird doch nach dem Kriege auch noch stehen und zum Sieges-*Te Deum* sollen freudige und festliche Akkorde durch die Kirche rauschen. Also, hochwürdiger Herr Ortspfarrer, nimm du die Sache energisch in die Hand, besonders wenn das nötige Geld in der Kirchenkasse zur Verfügung steht und nicht erst durch freiwillige Spenden oder durch Sammlung aufgebracht werden muß. Und wenn auch die Materialkosten in manchen Teilen im Preise gestiegen sind, z. B. für das Zinn, so wird dafür um so sorgfältiger gearbeitet werden. Und wenn wirklich keine neue Orgel notwendig ist, vielleicht ein Umbau, eine Vergrößerung oder sonst eine umfangreichere Arbeit? Und wenn auch das nicht in Frage kommt, so bedürfen wohl die meisten Orgeln wieder einmal einer gründlichen Reparatur, sei es nun einer Reinigung, einer neuen Stimmung und Intonation oder sonst des Nachsehens und Nachprüfens zur Behebung von kleinen und größeren Schäden. Für das alles wäre während der Kriegszeit die beste Gelegenheit, und die Orgelbaufirmen könnten ihre Arbeiter, die sie sonst entlassen müssen — und wo soll ein Orgelbauer Beschäftigung finden? — die ganze Diözese bereisen lassen und auf diese Weise würde mancher Schaden, der sich im Laufe der Zeit immer mehr vergrößert und schließlich bis zur Unheilbarkeit auswächst, noch rechtzeitig um billiges Geld gehoben werden. Also warum zuwarten? Es besteht kein Zweifel, daß die kirchlichen und weltlichen Behörden, wenn sie ihr fürsorgliches Augenmerk auf diesen Punkt wenden wollten, nicht bloß ein künstlerisches, sondern noch mehr ein soziales Werk fördern würden.

W.



Aus dem Tagebuch eines „kirchenmusikalischen" Krankenpflegers

I.

11. September. Abfahrt von G. Wir erhalten in M. Zuzug von einberufenen Mannschaften, ebenso in G., wo wir die ersten gefangenen Franzosen zu sehen bekommen, ebenso erbeutete feindliche Flugzeuge. Spät abends Ankunft am Bestimmungsort. — 12. September. Früh Garnisonslazarett. Empfang der Quartierscheine. Hierauf Impfung. Dann Reservelazarett. Sofort Dienst von 3—8 Uhr abends. Wir pflegen nur Franzosen, die im Gefecht bei Bl. zum Teil sehr schwer verletzt wurden. Wenn um 6 Uhr morgens die Arbeit beginnt, so ist es bewunderungswürdig, mit welcher Ruhe und Sicherheit sich alles vollzieht und wie das Lazarettpersonal, die Sanitätsmannschaften, die Schwestern unter einer Oberschwester, musterhaft zusammenwirken. Es geht zu wie in einem Bienenstock. Um 8 Uhr ist alles blitzblank, aber das Personal weiß, was es in dieser Zeit geleistet hat. Nun kommt der Herr Oberstabsarzt mit den Ärzten. Dann sogleich in das Operations- und Verbandzimmer. Schon der Transport der Verwundeten dorthin geht bei der Schwere der Verletzungen nicht ohne Jammern ab. Das Wehgeheul der armen Teufel könnte einem durch Mark und Bein dringen, aber man hat keine Zeit zu irgendwelchen Erwägungen. Leute mit sechs und mehr Schüssen, die in ein Maschinengewehrfeuer gekommen sind, sind keine Seltenheit. Und doch werden sie durch die Kunst der Ärzte und die sorgfältige Pflege gerettet. In meiner Abteilung habe ich auch zwei Todeskandidaten. Einer hat im Anschlag liegend eine Kugel durch den Kopf und das Kinn in die Brust erhalten. Die Kranken sind im großen ganzen dankbar für jeden Dienst. Unermüdlich erfüllt jeder vom Pflegepersonal sein verantwortungsvolles Amt im Dienste des Vaterlandes und der Humanität. Wir haben alle nur einen Wunsch: daß es unseren Helden im Feindeslande ebenso gut gehen möge wie es den Franzosen bei uns ergeht. — Heute abend kommen neue Transporte an. Da gibt es genug Arbeit. Unsere Quartierzettel lauten auf vierzehn Tage und es heißt dann jedenfalls ins Feld, noch schwierigeren Aufgaben entgegen.

13. September. Nachtwache von 8—1 Uhr. Es ist kalt, der Fluß neben dem Lazarett steigt infolge der Regengüsse unheimlich rasch. — 14. September. Nachmittag platzt einem Franzosen eine Arterie. Der Schußkanal wird tamponiert. — 15. September. Fürchterlich anstrengender Verbandtag. Es gehören gesunde Nerven dazu. — Nach dem Nachtdienst krank gemeldet. Fühle mich infolge der Impfung recht elend. — Wieder Dienst. Neue Verwundete. Einem fehlt der halbe Arm. — 18. September. Ein Sergeant hat nachmittag fürchterliche Schmerzen und weint wie ein Kind. Nach Entfernung eines Geschosses ist er wieder zufrieden. Besuch eines interessanten Museums in einer alten Kirche. — Die weiblichen Pflegerinnen dürfen bei Kriegsgefangenen nicht mehr verwendet werden. Änderung des anstrengenden Nachtdienstes. Wir können etwas aufschnaufen.

22. September. Kritischer Tag erster Ordnung. Ein Kollege hat bei einem Verwundeten 35° gemessen, eine Temperatur, die er allerdings nicht haben konnte. Freundliche Aufklärung von seiten des Oberarztes, dafür aber großes Donnerwetter von seiten des Sanitätsunteroffiziers. Es ist doch überall das gleiche! Mein Interesse an der Wundbehandlung steigt von Tag zu Tag. Es ist mir, als hätte ich nie etwas anderes getan. — 23. September. Einmal wieder nach Herzenslust musiziert mit dem Organisten M., einem Schüler Mottls. — 25. September. Das Schmerzensgeschrei der Verwundeten im Operationszimmer, das durchdringende *„U la, la, la"* geht auf die Dauer auf die Nerven. Es sind in der Tat recht wehleidige Burschen dabei.

Nachmittag auf Einladung der Hoforgelfabrik Steinmeyer Orgelprobe in der neuen protestantischen Kirche. Die Orgel ist das 1212. Werk und macht der Firma alle Ehre. Organist M., ein vorzüglicher Orgelspieler, spielt mit mir abwechselnd.

27. September. Gottesdienst in der Pfarrkirche. Eine mehrstimmige Messe wird etwas schleppend aufgeführt. Herrliches Orgelspiel, das in dem prächtigen Kirchenschiff

einherbraust. — Nachtdienst. Ich sitze als einzige Sanitätswache neben dem Posten mit geladenem Revolver. Da schreit ein Franzose wild auf, er mag vom Schlachtenlärm geträumt haben. Ein anderer wälzt sich ruhelos auf dem Lager herum. Ein dritter massiert seinen Fuß und stöhnt vor Schmerz. Ein Kaufmann aus Marseille, dem das Opium fehlt, schläft nächtelang überhaupt nicht. — 28. September. Freier Vormittag. Alte Kirche besucht und Grabmal eines Geistlichen aus dem Jahre 1541. Fünfhundertjährige Linde; was hat der Baum schon alles überdauert!

4. Oktober. Gottesdienst. Gar manche Träne wird geweint von solchen, die Angehörige im Felde stehen oder schon verloren haben. — Das ganze Lazarett im Knabenschulhaus von unten bis oben inklusive Bettzeug, Küche usw. wurde nur von Männerhand eingerichtet. Da sag noch einmal einer, die Männer verstünden nichts vom Haushalt und derlei Sachen! Wir haben aber auch oft hart gearbeitet. — 6. Oktober. Heute einen bayerischen verwundeten Artillerieunteroffizier, einen brillanten Violinspieler, kennen gelernt. Es wurde viel musiziert. — Interessante Dinge bezüglich des Strafgerichtes gegen England gehört. — Abschied. Die Franzosen verabschieden sich sehr herzlich und fast jeder hat ein Wort des Dankes. Sie haben eine große Wut auf die Anstifter des Krieges. Einer bat wiederholt entlassen zu werden, er werde den Präsidenten ins Jenseits befördern. Auch von einem Bündnis Frankreichs mit Deutschland sprachen die Franzosen. Damit wird es aber wohl noch gute Weile haben!

8. Oktober. Abreise. Was habe ich in der Zeit alles an grenzenlosem Elend, das der Krieg mit sich bringt, gesehen! Das war nun nur ein Lazarett von den vielen, worin die Verwundeten mit größter Aufopferung und Liebe, ob Freund oder Feind, gepflegt werden. Leider ist es bei den Feinden nicht immer so.

Max Pracher, Chordirektor an der Kgl. Herzogspital-Hofkirche, München

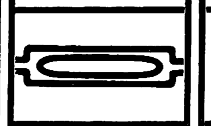
II.

Ein gegenwärtig in Polen im Felde stehender Offizier schreibt in einem Brief:

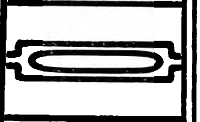
An den Ort . . . knüpft sich für mich eine ergreifende Erinnerung. Das Pfarrhaus war förmlich gespickt mit allen möglichen Geschossen, ebenso die wunderschöne große Kirche, die aber bis auf ein paar Scheiben innen völlig unversehrt geblieben war.

Am . . . wurden ungefähr 3000 russische Gefangene, die in der Nacht tatsächlich angefangen haben die Altarkerzen aufzuessen, aus der Kirche, wo sie auf Stroh gelegen hatten, herausgeführt und wir gingen hinein — ich natürlich gleich mit meinen Herren und dem Burschen (zum Bälgetreten) auf die Orgel. Und nun ereignete sich eine der ergreifendsten Szenen, die ich je erlebt. Ich ging sofort an die Orgel, ein wunderschönes Instrument aus Warschau, und nachdem ich mich mit den 24 Registern einigermaßen vertraut gemacht, brauste als erstes durch das noch ganz leere Kirchenschiff: „Vom Himmel hoch, da komm ich her".

Und nun glitten folgende kontrastreiche Bilder an mir vorüber: Der polnische Pfarrer kommt heraus aus seiner Sakristei, sieht nach oben und stutzt ob der „Barbaren" — dann bleibt er stehen und faltet die Hände. Am Altar knien Bäuerinnen mit bunten Kopftüchern neben Mannschaften von uns im Kopfschützer, den Helm in der Hand. Immer mehr treten ein, Gesunde und Verwundete, von den Klängen der Orgel hereingelockt. Erst fangen einzelne an zu singen, dann immer mehr und mehr und schließlich braust ein ergreifender Männerchor zu uns herauf! — Und was haben wir alles gesungen: „Stille Nacht, heilige Nacht" — „O du fröhliche" — „Ein' feste Burg ist unser Gott" — „Ach bleib mit deiner Gnade" — „Harre meine Seele" — „Das Niederländische Dankgebet" — und dann, nach einer Pause, am Schluß die schönen weltlichen Lieder: „Heil dir im Siegerkranz" — „Morgenrot" — und endlich „Deutschland, Deutschland über alles". Das „über alles in der Welt" in der letzten Strophe hättet ihr hören sollen — da ging der Pfarrer still aus der Kirche. — Und oben an der Orgel, da standen sie Kopf an Kopf und mein braver Bursche, dem die Tränen nur immer so herunterliefen, kam zum Schluß und bat um noch ein Lied. Ein anderer Bursche mit treuen deutschen Augen, dessen Bruder die Kosaken in Ostpreußen verstümmelt haben, sah immer nur fest auf das Erlöserkreuz hinter dem Altar, singen konnte er nicht. Das waren Augenblicke höchster Erbauung!



Neue Orgelkompositionen



Verlag von A. Böhm & Sohn, Augsburg:

Fährmann, H., Op. 58. Vier Stimmungsbilder für Orgel. Nr. 1: In einsamen Stunden, Preis 1 ℳ 50 ₰; Nr. 2: Kreuz und Trost, Preis 2 ℳ; Nr. 3: Befreiung; Nr. 4: Feierlicher Ausgang (Postludium), Preis 1 ℳ 50 ₰ (Heft 12—15 der Sammlung „Konzertstücke für Orgel").

Dittrich, R. Einleitung und Doppelfuge in *B*-dur. Preis 2 ℳ. (Heft 16.)

Krause, P., Op. 18. Drei charakteristische Tonstücke für Orgel. Preis 2 ℳ. (Heft 11.)

— — Op. 22. Impressionen für Orgel. Zwei Lieferungen (mit je drei Stücken) à 2 ℳ. (Heft 19 u. 20.)

Lubrich, Fritz jun., Op. 47. *Praeludium* und *Passacaglia.* (Heft 21.)

— — Op. 50. Sphärenmusik in der Weihenacht. Preis 1 ℳ 50 ₰. (Heft 22.)

Stöhr, R., Op. 33. Sonate. Preis 6 ℳ. (Heft 23.)

Bossi, Renzo, Op. 10b. *Tema variato.* Preis 1 ℳ 50 ₰. (Heft 24.)

Schöfmann, K., *Fuga* über das österliche Alleluja. Preis 1 ℳ 50 ₰. (Heft 18.)

Frey, C., Op. 5. Präludium und Fuge über die Choralmelodie *„Ave verum Corpus".* Preis 1 ℳ 80 ₰. (Heft 17.)

Mit Ausnahme der beiden letzten Nummern ausgesprochene Konzertstücke, die zum Teil recht wertvoll sind und einen tüchtigen Organisten erfordern; speziell hingewiesen sei auf die interessante Doppelfuge von Dittrich, deren Thema, Fugenplan und Modulationen von A. Bruckner stammen.

Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig:

Krause, P., Op. 20. Meditationen. Zehn kurze charakteristische Tonstücke. Heft I und II. Preis à 1 ℳ 80 ₰.

Weigl, B., Op. 12. Stimmungsbilder zu den Chorälen: 1. Aus tiefer Not, 2. Gott ist mein Lied, 3. O Haupt voll Blut und Wunden. Preis 1 ℳ 50 ₰.

— — Op. 16. I. Fantasie *B*-dur. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Karg-Elert, S. Richard-Wagner-Album. 18 Konzertbearbeitungen für Orgel. Preis 3 ℳ.

Hoyer, K. Fantasie über das Altniederländische Dankgebet von Ed. Kremser. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Schmid, Jos., Op. 61. Festliches Interludium über ein deutschvaterländisches Thema (König Ludwig III. von Bayern gewidmet). Preis 1 ℳ 20 ₰.

Ebenfalls Konzertstücke; die meisten schwierig, aber wirkungsvoll, mitunter eine erdrückende Chromatik. Hoyers Fantasie und Schmids Festliches Interludium über das Lied „Deutschland, Deutschland über alles", bezw. „Gott erhalte Franz den Kaiser" werden in der jetzigen Kriegszeit eine hochwillkommene, patriotische Gabe bilden.

Verlag von F. Gleichauf, Regensburg:

Schwammel, J. M., Op. 30. *In Gloria Dei!* Dreißig thematische Tonstücke für Orgel. Preis 3 ℳ.

— — Op. 32. *Psallam Deo!* 35 thematische Tonstücke neueren Stiles für Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 5 ℳ.

Koch, M., Op. 11. Vier Orgel-Trios. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Empfehlenswerte Kompositionen für Durchschnittsorganisten.

(Von ausländischen Verlagsfirmen liegen zum Teil noch aus der Zeit vor dem Kriege mehrere Werke vor; sie seien hier dem Redaktionsbrauch gemäß aufgeführt, da eine Zurücksendung nicht möglich.)

Verlag von Durand & Fils, Paris:

Vierne, L. *24 Pièces en style libre. Livre I,* Nr. 1—12; *Livre II,* Nr. 13—24. Preis à 6 Fr.

Quef, Ch., Op. 44. *3 Pièces pour Orgue.* I. *Paraphrase,* Preis 2 Fr.; II. *Idylle,* Preis 2 Fr.; III. *Dialogue,* Preis 2 Fr. 50 Cent.

Roques, L. *Noces d'Or.* Preis 2 Fr. 50 Cent.

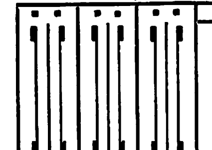
Rabey, R. *Andante (Offertoire).* Preis 1 Fr. 35 Cent.

Civil y Castellvi. *5 Interludes sur „l'Adoro te".* **Lyon, Janin Frères.** Preis 4 Fr.

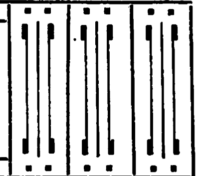
Krygell, J. A., Op. 112. Orgelkonzert. **Kristiania, W. Hansen.**

Grassi, C. 7 *Pezzi uniti.* **Milano, A. Bertarelli & Co.** Preis 2 Lire.

Pagella, G., Op. 110. *Sonata per Violino e Pianoforte.* **Torino, Societá tipogr.-edit. nazionale.** Preis 8 Lire.



Musikalische Rundschau



Kirchenmusikschule Regensburg. Auf dem Felde der Ehre starb den Heldentod fürs Vaterland der Eleve des Kursus 1910/11: Herr Kapellmeister **Hans Rauch**, Musiklehrer am Kgl. Gymnasium und Erziehungsinstitut im Kloster Ettal (Oberbayern), ein Sohn des Kgl. Gymnasialmusiklehrers und Chordirektors Rauch in Augsburg. Wir haben in der Cäcilienkirche für den hoffnungsvollen Musiker, der an der Schule noch im guten Andenken steht, einen Trauergottesdienst gehalten und das weihevolle Requiem von Casciolini gesungen, das der Verstorbene seinerzeit bei seinem Probe-Dirigieren dirigiert hatte. Mögen seine Kollegen ihres ehemaligen Mitschülers im Gebete gedenken. R. I. P.

In russischer Gefangenschaft befinden sich die Eleven: Herr Jos. Rammel (Kursus 1912/13), der als Chordirektor und Gymnasialmusiklehrer in Elsaß (Südrußland) mit nimmermüder Begeisterung und unter großen Mühen und Opfern für die Hebung der Kirchenmusik in den deutsch-russischen Kolonien tätig war (vgl. *Musica Sacra* 1913, S. 205); ebenso Herr Alois Müller (Kursus 1913/14), seinen Kollegen als ausgezeichneter Organist bekannt, der erst wenige Monate vor Ausbruch des Krieges einen Posten als Chorregent und Musiklehrer in Felsenburg (Gouvernement Cherson) angetreten hatte. Beide Herren wurden offenbar von dem Kriege überrascht und konnten die deutsche Grenze nicht mehr gewinnen. Eine Postkarte aus Bonra an der Wolga, die von Herrn Rammel am 19. Februar hier eintraf, enthält folgende Zeilen: „Aus der Kriegsgefangenschaft die herzlichsten Grüße. Schon seit fünf Monaten befinde ich mich unter den sibirischen Wölfen und Bären. Herrn Kollegen Müller traf ich auf der Reise hieher; hatten leider nicht das Glück in ein Dorf zusammenzukommen, so sehr wir es auch wünschten“ . . . Noch ein anderer ehemaliger Eleve aus dem Kursus 1909, Herr Joseph Behner (dessen Bruder den gegenwärtigen Kursus 1914/15 mitmacht), teilt mit seinen obigen Kollegen das Schicksal russischer Gefangenschaft, aber weit von ihnen entfernt in Archangelsk. Er war seit dem Jahre 1910 erfolgreich besonders in Alexandrovka tätig; der Aufsatz „Kirchenmusikalische Plauderei aus dem Ausland“ (*Musica Sacra* 1914, S. 211 ff.) stammt aus seiner Feder. Hoffentlich werden unsere „gefangenen Chorregenten“ bald wieder glücklich in ihre Heimat zurückkehren, dafür sorgt schon Generalfeldmarschall Hindenburg, den sie dann zum Ehrenmitglied des „Russischen Cäcilienvereins“ ernennen können. Im übrigen ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß sich in der Front nunmehr manche Eleven als „feindliche Brüder“ gegenüberstehen, die während ihres Studiums hier an der Schule trotz ihrer Nationalitätenverschiedenheit die besten Freunde waren. *„C'est la guerre!“* Von den Absolventen der letzten Kurse stehen wohl die meisten bereits im Felde oder rücken in nächster Zeit aus, wie die vielen Kartengrüße beweisen: die H. H. Lehrer Mayer und Szendrei kämpfen in ihrem Vaterland Ungarn in den Karpathen, Lohner und Mrochen bei St. Mihiel; letzterer hat seit Beginn des Krieges bereits die heftigsten Kämpfe durchgefochten, ohne verwundet zu werden. Es scheint, daß er sein witziges Wort einzulösen sucht, das er auf einer Feldpostkarte geschrieben: „Wenn Herr Direktor mir wieder Zigaretten zu schicken die Güte haben, so garantiere ich für entsprechendes Wohlverhalten im Felde.“ Herr Thoene steht bei der Sanitätskompagnie in Paderborn, H. Studnitzky bei der Maschinengewehrabteilung in Regensburg, H. Rubenberger bei dem neuzusammengestellten Musikkorps in Passau, ebenso H. Haimerl in Amberg usw.

An Neubesetzungen, bezw. Veränderungen sind zu melden:

Hochw. Herr Karl Koch, bisher stellvertretender Domkapellmeister in Brixen, als Chordirektor nach Bozen. (Hochw. Herr Domkapellmeister und Propst Mons. Mitterer ist zur großen Freude aller Kirchenmusiker von seiner Krankheit vollständig genesen und versieht wieder seinen Posten.)

Herr Joseph Fischer (Kursus 1910/11), bisher Gymnasialmusiklehrer im Kloster Ettal als Regens-chori und städtischer Musiklehrer nach Preßnitz (Böhmen); Herr Joseph Petzelt (Kursus 1906), ebenfalls bisher in Ettal als Lehrer für Choral und Theorie nach München (Ottilien-Kolleg); Herr Paul Urla (Kursus 1913/14) als Organist nach Opatow, Kreis Kempen (Posen). —

Durch die zahlreichen Einberufungen zum Kriege scheinen viele Chorregenten- und Organistenstellen zu verwaisen. Die Direktion der Kirchenmusikschule hat noch einige Adressen von Kirchenmusikern, welche felddienstuntauglich sind, zur Verfügung und bittet die hochw. Pfarrämter und Kirchenverwaltungen, wenn sie erledigte Posten — wenn auch nur einstweilen zur Verwesung — zu besetzen haben, um baldgefällige und gütige Nachricht, um ihnen geeignete Kräfte zur Verfügung stellen zu können.

Unser verehrter Mitarbeiter Hochw. Herr Dr. Otto Drinkwelder wurde als Dozent für Choral und Kirchenmusik an das Priesterseminar nach Gynlafehérvár (Karlsburg, Siebenbürgen) berufen. Unsere herzlichsten Glückwünsche zur neuen Wirksamkeit, besonders zur Einführung der *Editio Vaticana*.

Bitte. Ebenso höflich als dringend bittet der Unterzeichnete nochmals alle Herren Komponisten und kirchenmusikalischen Schriftsteller, die ihre Biographie für das „Lexikon der katholischen Kirchenmusiker des XIX. und XX. Jahrhunderts“ (Sammlung „Kirchenmusik“, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann) noch nicht eingereicht haben, diese doch baldigst unter nachfolgender Adresse abzuschicken. Sollten die Säumigen dieser letzten Bitte nicht nachkommen, so haben sie das Fehlen ihres Namens in dem Lexikon „Katholischer Kirchenmusiker“ sich selbst zuzuschreiben.

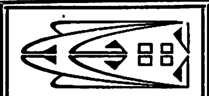
Montabaur (Nassau) K. Walter, Seminarlehrer

Eben vor Drucklegung des Februarheftes trifft die schmerzliche Trauerkunde ein, daß

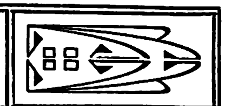
Herr Jakob Quadflieg,

Schulrektor in Elberfeld

am 23. Februar mittags $1^1/_2$ Uhr nach längerem, mit christlicher Geduld ertragenem Leiden und öfterem Empfang der heiligen Sterbsakramente sanft im Herrn verschieden ist. Mit dem Verstorbenen ist einer von der „alten Garde“, ein tüchtiger und kenntnisreicher Mann, ein liebenswürdiger Charakter, ein treuer Sohn seiner Kirche dahingegangen. Was speziell die Kirchenmusik und der Allgemeine Cäcilienverein an ihm verloren haben, werden diejenigen am besten ermessen können, die die große Zeit der kirchenmusikalischen Reform miterlebt haben. Quadflieg war einer ihrer eifrigsten und erfolgreichsten Verfechter, der sich als Schüler des 1. Kursus 1874 der Regensburger Kirchenmusikschule — mit dem † E. v. Werra und H. H. J. Reichsthaler — bei jener unvergeßlichen Trias Haberl, Haller, Jacob, die Lehren und Prinzipien echter und wahrer Kirchenmusik geholt hatte, Prinzipien, denen er sein ganzes Leben treu blieb. Er ragte nicht als Komponist hervor, aber was er auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes, der Orgel, der altklassischen Polyphonie musik- und textkritisch geleistet (cf. z. B. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903 und 1907, die Ausgabe der Hymnen Stadlmayrs, † 1648), was er während seiner zehnjährigen Wirksamkeit als Chordirigent und Organist und seiner fast zwanzigjährigen Tätigkeit als Mitglied des Referentenkollegiums an positiver Arbeit geschaffen, das ist von größerer Bedeutung als wenn er einige Dutzend Kirchenkompositionen geschrieben hätte. Mögen die Mitglieder des Cäcilienvereins und alle Kirchenmusiker dem treuen Toten ihr frommes Gebet schenken! R. I. P.



Aus der Redaktionsstube



(Da die Korrespondenzen sich sehr häufen, erledigt die Redaktion unter dieser Rubrik kurz diejenigen, die keinen persönlichen Charakter tragen.)

An mehrere Abonnenten. Besprechungen und Anzeigen von neuerschienenen Kirchenmusikalien finden nur dann statt, wenn der Verlag selbst die Kompositionen an die *Musica Sacra* einsendet, anderenfalls — mit Ausnahme des Selbstverlags — bleiben dieselben unberücksichtigt. — Die Aufforderungen zur Komposition von deutschen Kirchenliedern für die Kriegszeit (*Musica Sacra* 1914, S. 225) wurden von mehreren Komponisten falsch verstanden und daher solche Kriegsgesänge an die Redaktion der *Musica Sacra* eingesandt. Die Redaktion beabsichtigt nicht, eine solche Sammlung herauszugeben, sondern überläßt es den einzelnen Komponisten, ihre Werke bei „druckfreudigen Verlegern, an denen ja, wie unser Kirchenmusikalienmarkt zeigt, kein Mangel ist“ (vergl. S. 226), unterzubringen. Inzwischen ist, wie jedes Heft unserer Zeitschrift zeigt, eine fast überreiche Kriegsliteratur erstanden. Besten Gruß! — Auf gehaltvolle und schöne Texte für Kriegsgesänge wird von Herrn Pfarrer Skobel in Primkenau (Kreis Sprottau, Niederschlesien; siehe des Komponisten Kriegslied Januar-Heft S. 13) hingewiesen auf das Büchlein *„Pange lingua“*, Kern katholischer Kirchenlieder von Th. Tilike, Heiligenstadt 1864, und von Herrn Stiftsdekan, Kanonikus Rudolf, Stift Herzogenburg, auf Dreves' Gesangbüchlein „O Christ, hie merk“ Nr. 81: „O Gott, streck' aus dein' milde Hand“, bei dem die Original-Melodie voll Wucht und Kraft ist. Einen Text aus Tilike „Mächt'ger Herr der Heeresscharen“ hat bereits Domkapellmeister Engelhart in zweifacher Ausgabe komponiert, a) für einstimmigen Volksgesang, b) für vierstimmigen Männerchor (siehe unter „Neue Kriegslieder“ S. 41); der zweite Text aus Dreves findet sich in der Sammlung von Goller, „Eiserne Harfe“. — H. H. P. Gr., Stift Lambach. Es tut mir leid, daß man Ew. Hochw. den Tod des Herrn Kanonikus nicht mitgeteilt; Ihr Kommen zur Beerdigung hätte alle sehr erfreut, aber die Benachrichtigung lag nicht in meinen Händen, sonst hätten Sie die Todesnachricht sicher erhalten. Ihren kirchenmusikalischen Wunsch habe ich wieder in Erinnerung gebracht; es soll demselben von irgendeiner Seite Rechnung getragen werden. Herzl. Gruß! — H. Dr. St. Manuskript dankend erhalten.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∴ 1915 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

4. Heft
April

Über Textunterlage und Textbehandlung in modernen kirchlichen Tonwerken

Eine Studie von † Jakob Quadflieg, Schulrektor in Elberfeld[1])

Wenn der Verfasser in folgendem, als dem zweiten Teile der Studie „Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Tonwerken", an die Betrachtung der Textunterlage und Textbehandlung bei den „Modernen"[2]) sich begibt, so ist er sich der eigenartigen Schwierigkeit seiner Aufgabe, deren Lösung *„sine ira et studio"* nur der guten Sache dienen soll, wohl bewußt. Da aber auch bei dieser Abhandlung einige Notenbeispiele — gute und schlechte, auch solche noch lebender Komponisten — nicht gut entbehrt werden können, ja zur klaren Veranschaulichung sich unbedingt notwendig erweisen, so ist die Nennung von Namen nach Möglichkeit vermieden. Wenn hie und da einige kleine Seitensprünge in die klassische und moderne Profanmusik, oder auch zurück in die „alte" Vokalmusik, gemacht werden, möge man dies dem Verfasser, dem es um möglichste Klarheit zu tun ist, zugute halten.

An der Spitze mögen einige Auslassungen angeführt sein, welche als grundlegend und bestimmend für den Gang der Untersuchungen gelten können. Immer wieder gipfeln dieselben in der Forderung: „Der kirchliche Text ist die Hauptsache, die Musik das mehr oder weniger feierliche Gewand desselben." In dem für jeden Komponisten studierenswerten Werke von P. Magnus Ortwein[3]) „Über Sprachgesang" heißt es: „Für den Komponisten kirchlicher Gesänge insbesondere ist es strenge Pflicht, zuerst den Text zu berücksichtigen und danach die Musik hierfür zu gestalten, weil die heilige Kirche immerhin in erster Linie das Wort gewahrt wissen will, und zwar nicht bloß in bezug auf die Vollständigkeit *(integritas),* sondern auch in Hinsicht der Verständlichkeit *(intellegibilitas)* des Textes, und dazu trägt die sprachgesangliche Behandlung von seiten des Tonsetzers sehr vieles bei, ja: Vokalmusik nach dem Sprachgesang kann, wenn diese Bezeichnung nicht gegenstandslos sein soll, unmöglich etwas anderes bedeuten als — nach den musikalischen Tonverhältnissen gesteigertes Sprechen." — Der Reformator der Kirchenmusik, Dr. Witt, bemerkt: „Mit der Beobachtung der wichtigsten Regeln der „Alten" muß nicht notwendig ein Kopieren derselben verbunden sein. Ich (Witt) nenne es nicht: die Alten kopieren, wenn man der Überzeugung ist, die Alten hätten richtigere Regeln der kirchlichen Melodiebildung und Rhythmik

[1]) Die in dem Nekrolog, Märzheft S. 48, erwähnte Studie über „Textunterlage und Textbehandlung" hat bei zahlreichen Kirchenmusikern den Wunsch rege gemacht, die fast ganz unbekannt gebliebene Arbeit kennen zu lernen und so bringt die Redaktion den aktuelleren II. Teil derselben — bedeutend kostbarer wäre der I. Teil über die Textbehandlung in der altklassischen Polyphonie mit reichen Notenbeispielen: Kirchenmusikalisches Jahrbuch XVIII. Jahrgang 1903, S. 108—128 — mit einigen Kürzungen zum Abdruck (ebenda XX. Jahrgang 1907, S. 197 ff.).

[2]) Die sogenannten Klassiker der Instrumental-Kirchenmusik, Beethoven, Mozart, Haydn usw. bleiben im großen und ganzen außerhalb des Rahmens dieser Abhandlung.

[3]) Regensburg, Fr. Pustet; mit P. Ortweins Ausführungen sind wir allerdings in manchen Einzelheiten nicht ganz einverstanden.

ehabt als die Modernen, wenn man also die Regeln der älteren Gesangskunst anwendet.)aß dann eine gewisse Ähnlichkeit der Gesangsweise und damit der Betonung, des ıtmens entsteht, ist zwar wahr; aber das ist rein äußerlich, das ist nicht der Geist der ache." Direktor Dr. Haberl führt aus: „In der Kirchenmusik soll der **Text** richtig, sinn-oll, andächtig deklamiert werden, Wahrheit und Würde müssen widerscheinen. iehorsam gegen die Vorschriften der Kirche muß in allen Teilen beobachtet verden; die **Melodie** muß eindringlich, ernst sein und soll den Text nicht zerpflücken; ler **Rhythmus** darf nicht tändeln oder sich in instrumentalen Formen äußern; die **larmonie** oder polyphone Imitation hat sich in den Grenzen der üblichen Regeln und iesetze zu bewegen." An einer andern Stelle sagt er: „Die Kunst (der Musik) befaßt ich mit Melodie, Rhythmus und Harmonie, und hat diese Elemente bei der Gesangs-omposition mit dem Texte zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen. iteht der Text im Metrum, so bilden sich von selbst, wie bei den Hymnen, rhythmisch ınd melodisch abgeteilte Sätze; steht er in Prosa, wie bei den wechselnden und fest-tehenden Meßgesängen, so unterliegt die melodische und rhythmische Bildung den Regeln der Wort- und Satzdeklamation." Mons. Ign. Mitterer schreibt: „Betreffend lie Behandlung des Textes im Kirchengesange geht der Wille der Kirche dahin, daß der-elbe (der Text) stets klar und verständlich hervortreten, daß derselbe durch die ʌusik nicht gleichsam vergraben, verzerrt und verwirrt werden, daß er nicht durch Verstümmelung oder Durcheinanderwerfen der Worte alteriert und nicht durch ıngebührliche Wiederholungen in die Länge gezogen werden soll." Domkapitular)r. Selbst bemerkt: „Die Kirche schreibt nicht bloß vor, daß irgend etwas gesungen oder musiziert werde. Durch alle die zahllosen kirchlichen Verordnungen über den Kirchengesang zieht sich wie ein roter Faden die Forderung, es solle nur gesungen verden, was für die Feier des betreffenden Tages im Meßbuche steht und was auch vom Priester am Altare gebetet wird; es dürfe von den vorgeschriebenen Gebetsworten ichts ausgelassen, verkürzt oder verstümmelt werden; es müsse vielmehr alles deutlich, verständlich gesungen werden, so daß nicht die Worte durch die zu kunstfertige Ver-schlingung der Stimmen oder den Klang der Instrumente verdunkelt oder gleichsam vergraben werden." Krutschek, der verdienstvolle Verfasser des Werkes „Die Musik ıach dem Willen der Kirche", sagt: „Es sei nicht zu gestatten, daß der Text der Heiligen Schrift merklich geändert werde durch Verstümmelung, Vor- und Nachstellung und Ver-inderung der Worte und des Sinnes, um sie der Komposition anzupassen, so daß nicht lie Musik der Heiligen Schrift, sondern letztere jener zu dienen scheine . . ." „Eben-alls ist jede überflüssige Wiederholung der Worte zu meiden, deren Abänderung oder willkürliche Durcheinanderwerfung ohnehin immer verboten bleibt . . ." „Die näßige Wiederholung einzelner Worte oder Phrasen, welche diesen mehr Gewicht ver-eihen soll, ist gestattet, nicht aber die Wiederholung eines ganzen Stückes . . ." „Jede Musik ist verboten, in welcher auch nur das geringste Wort des liturgischen Textes weggelassen, versetzt, zerstückelt, zu oft wiederholt, oder unverständlich ist." Als Haupt-grundsatz muß also auch gelten: „Den ganzen, unveränderten Text zu singen, ist lie Hauptsache; liturgische Richtigkeit ist die erste Forderung der Kirche und daher uch von den Komponisten hauptsächlich zu beobachten. Die musikalische Gestaltung les Textes kommt erst an zweiter Stelle in Betracht, ist aber deshalb keineswegs gering-uschätzen und zu vernachlässigen; sie ist nur das Kleid des Textes, das natürlich zu lemselben passen und nicht unheilig, weltlich oder theatralisch sein soll."

Nach obigem hat sich also die vorliegende Abhandlung zu verbreiten:

I. über den Text, II. über die Melodie, III. über den Rhythmus, IV. über die Har-monie.

I. Der Text

Die von den einzelnen kirchlich autoritativen Stellen zu den verschiedensten Zeiten über den Text gegebenen Vorschriften, welche hier in Betracht kommen, beziehen sich kurz gesagt:

1. auf die liturgische Vollständigkeit, 2. auf die Richtigkeit, 3. auf die Deutlichkeit, 4. auf die rechte Aufeinanderfolge, 5. auf die Wiederholung der Worte; dazu kommt noch von seiten der Kunst die Forderung, 6. die sinngemäße Zusammengehörigkeit des Textes (der Satzteile und Sätze) zu wahren.

Ad 1. Die Forderung der liturgischen Vollständigkeit verlangt, „es darf von den vorgeschriebenen Gebetsworten (dem Texte) nichts ausgelassen, verkürzt oder verstümmelt werden", und „die Worte müssen alle dergestalt gesungen werden, daß keine hinzugefügt und keine davon ausgelassen werden". Nun sollte man glauben, es gebe kaum ein Gesetz, dem die Komponisten so leicht nachkommen könnten, wie diesem, und doch gibt es bis in die neueste Zeit hinein kleinere Verstöße dagegen, wenn auch durch den Cäcilienverein eine ganz bedeutende Wendung zum Bessern eintrat und der Vereinskatalog eine strenge und gewissenhafte Kritik gegen solche Konterbande ausübt. Beim Choral freilich, der Grundnorm alles kirchlichen Gesanges, ist die liturgische Vollständigkeit des Textes *per se* gewährleistet, und doch, wie oft blieb in der Ausführung z. B. derjenigen *Kyrie eleison,* welche nicht für jede der neun Anrufungen eine besondere Melodie aufwiesen, das *„ter"* oder *„bis"* unbeachtet! Wie oft wurde statt der Wiederholung des ganzen Introitustextes nur die Intonation (also: *Salve sancta parens etc. saeculorum. Amen. Salve.* Punkt! Schluß!) wiederholt, weil nur diese im Choralbuche (es war das alte Lütticher Graduale) notiert stand! Und wie fein unterschied der Küster eines Ortes unweit der Heimat des Schreibers! An Werktagen sang derselbe vom *Credo* nur die Sätze: *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Et vitam venturi saeculi. Amen.*[1]) Sonntags kamen dazu alle Sätze zwischen *invisibilium* und *Qui propter nos.* Erschien dann die Fastenzeit, so gab's nach dem *Et incarnatus est* noch den Satz *Crucifixus — sepultus est;* zu Ostern kam dazu das *Et resurrexit,* am Himmelfahrtsfeste hierzu noch das *Et ascendit,* und endlich zu Pfingsten kam dann auch der Heilige Geist ins *Credo* hinein. Nicht besser erging es dem *„Dies irae",* der Sequenz in der Requiemmesse. Drei Sätzchen zu Anfang und dann *Pie Jesu* bis *Amen*; das war alles. — Wie es in diesem Punkte bei den Klassikern der Instrumental-Kirchenmusik und erst recht bei den *dii minorum gentium* aussah, darüber hat Witt besonders in den vielen Aufsätzen seiner Zeitschrift *„Musica Sacra"* unter dem Titel „Tonbilder in bunter Reihe aus modernen Kirchenkompositionen" allerlei Interessantes mitgeteilt. Wie selbst Bach und Beethoven in ihren berühmtesten Messen, der „H-moll-Messe" und der *„Missa solemnis",* mit dem kirchlichen Texte recht eigenmächtig verfuhren, zeigen die Klavierauszüge, die ja um ein billiges zu haben sind. In mehrstimmigen Kompositionen neuerer Zeit, sagen wir „der cäcilianischen Ära", findet man zuweilen das *Agnus Dei* nur zweimal komponiert, und zwar so, daß das erste nicht wiederholt werden kann, oder das erste *Agnus Dei* ist so ausgedehnt, daß die Zeit zur dreimaligen Exekutierung nicht ausreicht; letzteres ist bei den Alten recht häufig der Fall. Hierzu bemerkt Krutschek: „Ist in einzelnen Messen das *Agnus Dei* nur zweimal komponiert, so muß entweder das erste wiederholt werden, oder, wenn das nicht geht, wird vorher ein *Agnus Dei* gregorianisch gesungen, keinesfalls aber darf man sich mit dem zweimaligen *Agnus Dei* begnügen. Kann man letzterem unbedingt zustimmen, so muß doch bemerkt werden, daß es passender, weil stileinheitlicher, also künstlerischer ist, statt eines *Agnus Dei* im *cantus gregorianus* (das doch immer einer Kirchentonart angehört und nur einstimmig und ohne Takt gesungen werden kann) eine kürzere im Stile der Meßkomposition entworfene, mehrstimmige Rezitationskadenz einzulegen, wie Schreiber dieses bei der von ihm herausgegebenen Messe *„O quam gloriosum est"* von

---

[1]) Nach dem Zusammenhang dieser willkürlich entnommenen Sätze wäre also „Gott, der allmächtige Vater, für uns vom Himmel herabgestiegen, hätte vom Heiligen Geiste aus Maria der Jungfrau Fleisch angenommen, sei Mensch — und ein zukünftiges, ewiges Leben geworden. — Welch heillose Sinnverwirrung des *Credo*-Textes!

Vittoria getan hat.[1]) Einer vor mehr als dreißig Jahren in den Katalog aufgenommenen Messe fehlt nicht nur ein *Agnus Dei,* sondern bei dem letzten findet sich in allen Stimmen nur der Text *„Agnus Dei, dona nobis pacem";* die Worte *„qui tollis peccata mundi"* sind also ganz ausgelassen, trotzdem der musikalisch breit angelegte Satz dieses letzten *Agnus Dei* mehr als zwanzig Takte umfaßt, und — die Referenten erwähnen diesen liturgischen Mangel nicht einmal. In den Beilagen zu einer der ersten kirchenmusikalischen Zeitschriften schließt das Offertorium der Requiemmesse mit dem ersten *„Quam olim";* der ℣. *Hostias* und die Wiederholung des *„Quam olim"* fehlt. Eine Menge kleinerer Beispiele, möge denselben nun eine gewisse Gleichgültigkeit oder Nachlässigkeit[2]) oder nur Übersehen zugrunde liegen, zeugt dafür, daß noch immer nicht alles ist, wie es sein sollte. Wird z. B. in der Anrufung *„Cor Jesu spes in te morientium"* das Wort *„spes"* — das wichtigste von allen — ausgelassen, so gibt die Textstelle keinen Sinn mehr. Ebensowenig ist es gestattet, das Wort *Crucifixus* von einer Stimme zweimal singen zu lassen und dafür in derselben Stimme die Worte *„etiam pro nobis"* zu unterdrücken. Ebenso ist es zu beanstanden, wenn *benedicta in mulieribus* statt *benedicta tu in mulieribus; Et in unam* statt *Et unam; Et unam catholicam* statt *Et unam sanctam catholicam; Et tibi reddetur in Jerusalem* statt *Et tibi reddetur votum in Jerusalem; in gloria Patris* statt *in gloria Dei Patris; propter gloriam tuam* statt *propter magnam gloriam tuam; Et ex Patre ante omnia saecula* statt *Et ex Patre natum ante omnia saecula; Deum verum de vero* statt *Deum verum de Deo vero; Qui propter nostram salutem* statt *Qui propter nos homines et propter nostram salutem* u. ä. mehr vorkommt.

Ad 2. Einiges von Vorgenanntem greift schon in die zweite Forderung, die „Richtigkeit" des Textes betreffend, hinein. Hierhin gehören des weiteren a) Fehler in der Prosodie, bezw. falsche Deklamation und Akzentuierung mancher Wörter, z. B. *resurgéret* statt *resúrgeret, munéra* statt *múnera,* oder *offérent, permánes, impétus, eripe, Virgine, commódat, ádducent, fidei, mulieres* usw.; was noch auffälliger wird, wenn (in einem neuen Konzertrequiem) innerhalb von sieben Takten das Wort *libera* je einmal auf der ersten, zweiten und dritten Silbe betont wird, so daß ein Bericht von „einer bisweilen seltsam anmutenden Deklamation" spricht; b) falsche Silbenbehandlung, z. B. *qui* als *qu-i,* dagegen *dextram* statt *dexteram, gloria* und *gloriam* (zweisilbig) *glo-ri-a* und *glo-ri-am, filius (= filjus)* statt *fili-us* oder *lin-gu-a-rum* statt *lin-gua-rum;* ebenso sollten Wörter wie *Isa-ac, Mo-y-ses* und *Ky-ri-e* (letzteres trotz Palestrina!) stets dreisilbig behandelt werden; namentlich aus der noch oft vorkommenden zweisilbigen Behandlung des Wortes *Kyrie* wird beim Vortrag durchgehends *Kyrje;* c) falsche Endungen, wie *Et unám sanctam, tui famuli* statt *tuis famulis, pretiosi* statt *pretioso, hoc passionibus tempore* statt *hoc passionis tempore* etc. Jedem Komponisten, besonders den Laien, sei deshalb nochmals die Mahnung ans Herz gelegt: „Richtige Textwiedergabe ist das erste Erfordernis für (liturgische) Brauchbarkeit einer kirchlichen Gesangskomposition." (Fortetzung folgt)

[1]) Regensburg, Fr. Pustet. Siehe ebenfalls die *Agnus Dei*-Rezitationskadenzen des Verfassers im Cäcilienvereinskatalog zu den Nummern 2700, 2845 und 2955.

[2]) Würde es wohl einem Komponisten, und sei er noch so sorglos, passieren können, bei der Komposition des Liedes „Wer hat dich, du schöner Wald" etwa das Wort „Wald" oder auch das Wort „schöner" auszulassen?

Der Sämann

Auf blutigem Acker, wer pflügt dort? Der Tod
Pflügt mit der eisernen Pflugschar der Not.

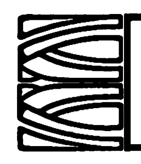
Gräbt mit der Schaufel des Schicksals ein Grab,
Senkt viel gestorbenes Glück da hinab.

Richtet ein Kreuz auf und kargen Stein:
– Ruhe, die Ernte sie wartet dein.

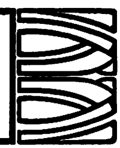
– Im Regen des Blutes sproßt meine Saat,
Reift in der Sonne des Sieges die Mahd. –

Auf blutigem Acker, wer sät dort? Der Tod
Sät unsrer Kinder Freiheit und Brot.

Charlotte Gräfin Rittberg



Praktische Winke zur Erleichterung des Pedalspiels



Von Jodok Kehrer, weiland Domorganist in Trier

Erst durch die kunstgerechte Mitwirkung des Pedals erhält das Spiel der Orgel jene Majestät und Fülle, die ihm im allgemeinen eigen sein soll. Es gab allerdings eine Zeit, in der man besonders beim kirchlichen Orgelspiel die Pedalstimme nicht als selbständigen Faktor, sondern mehr nur als Füllsel im Satzgefüge betrachtete.

Die obere Hälfte des sehr häufig nur unvollständigen Pedals wurde vom rechten Fuße, die untere Hälfte vom linken Fuße ausschließlich bearbeitet. Von einem geordneten und gebundenen Spiel konnte natürlich nicht die Rede sein, das *Staccato* hatte die Hauptrolle. Die Pedalfaulheit fand noch eine Unterstützung in dem Umstande, daß durch die Koppelung nach dem Manual hin mit der Pedaltaste auch die entsprechende Manualtaste niederging. Heute betrachtet es wohl jeder Lehrer des Orgelspiels als eine seiner Hauptpflichten dem Schüler gegenüber, diesen von vorneherein auch das kunstgerechte Spielen der Pedalstimme zu lehren.

Von Anfang an muß es dem Lernenden eingeprägt werden, und im weiteren Verlauf des Unterrichts soll es ihm durch die Pflege des polyphonen Spiels, der Fughette, des Orgeltrios, der Fuge in Fleisch und Blut übergehen, daß die Pedalstimme den übrigen Stimmen gleichberechtigt ist, daß das Spiel der Füße einer ebenso sorgfältigen Ausbildung bedarf wie das Manualspiel.

Meiner Meinung nach sollte man mit den Pedalübungen, besonders aber mit dem vereinigten Manual- und Pedalspiel nicht eher beginnen, bis die Unabhängigkeit der Hände voneinander im zweistimmigen polyphonen Spiel wenigstens einigermaßen gewährleistet ist.[1])

Kurze Vorschriften für die einzelnen Arten des Pedalspiels finden sich natürlich in jeder Orgelschule. In nachstehendem sollen die Regeln für das Pedalspiel ausführlicher behandelt, es sollen praktische Winke eingeflochten und die Fehler ins Auge gefaßt werden, zu denen der Anfänger am meisten hinneigt. Es werden Mittel vorgeschlagen, mit denen man diesen Fehlern am wirkungsvollsten begegnen könnte.

Fußbekleidung, Sitz und Körperhaltung

Der um die gründliche Ausbildung seines Schülers besorgte Lehrer macht diesen schon darauf aufmerksam, welche Fußbekleidung sich für das Pedalspiel am besten eignet. Diese muß, ob Schuh oder Stiefel, leicht und festansitzend sein. Die Sohlen seien dünn, die Absätze halbhoch, nicht zu spitz.

Schwere Fußbekleidung hindert natürlich die leichte Beweglichkeit der Füße, beeinträchtigt die Elastizität des Anschlags und verhindert die feinere gefühlsmäßige Verbindung des vorderen Teils der Füße mit der Pedaltaste.

Großes Gewicht ist auf das richtige Sitzen des Spielers zu legen.

Sehr oft wird die Orgelbank, weil der Schüler in seiner Unsicherheit beim Spiel die Pedaltastatur gerne öfters mit einem raschen Blick nach unten übersehen möchte, zu weit zurückgestellt. Die üble Folge zeigt sich schon bei Übungen ohne Manual darin, daß der Übende die Untertasten anstatt (wie es Vorschrift ist) in der Nähe der Obertasten, zu weit nach hinten faßt. Noch übler wird die Sache bei vereinigtem Manual- und Pedalspiel. Das bei zu vielem Zurückstehen der Bank notwendig werdende Neigen des Oberkörpers nach den Manualen hin verlegt die Last des Körpers zum großen Teil auf die Pedaltastatur, wodurch das ganze Spiel mühsam und schwerfällig werden muß.

Soll das Pedalspiel sich auf die unteren und oberen Partien der Tastatur erstrecken, so wird der Anfänger geneigt sein, den Bewegungen der Füße nach links bezw. rechts folgend, von dem Sitz in der Mitte der Bank nach links oder rechts abzurutschen, dabei auch versuchen, zuweilen, wenn nicht beide Hände beschäftigt sind, dieser Rutsch-

[1]) **Ein großer Teil unserer Orgelkandidaten tritt leider ohne genügende pianistische Vorbildung an den Orgelunterricht heran. Von welch großem Vorteil ist es für den Anfänger im Orgelspiel, wenn er z. B. die zweistimmigen Inventionen Bachs exakt und mit Verständnis zu spielen vermag!**

bewegung mit der Hand an der Manualleiste Nachhilfe zu geben. Den besprochenen Verkehrtheiten begegne man folgendermaßen:

Es ist strenge darauf zu sehen, daß der Spieler seinen Sitz genau in der Mitte der Bank und ferner so einnehme, daß die Last des Oberkörpers ganz auf dieser (die dementsprechend ziemlich nahe an den Spieltisch heranzurücken ist) ruht, und nicht zum Teil auf der Pedaltastatur. Die Füße sollen frei über letzterer schweben.

Hinsichtlich ihrer Höhe verstellbare Orgelbänke sind natürlich vorteilhaft, weil sie der Länge der Beine des Spielenden angepaßt werden können.

Der Neigung des Anfängers gegenüber, von seinem Sitze nach rechts oder links abzurücken, mache der Lehrer geltend, daß z. B. eine bloße Drehung des Körpers nach links genügt, um die Füße der unteren Pedalpartie zuzuführen. Diese Drehung muß allmählich oder mehr ruckweise geschehen, je nachdem sich das Spiel stufenweise oder mehr sprungweise in größeren Intervallen nach der betreffenden Seite hin bewegt. Sie kann in den meisten Fällen dadurch sehr erleichtert werden, daß gegen die mit dem rechten Fuß erfaßte Taste im Moment der Drehung nach links ein seitlicher Druck ausgeübt wird. Je mehr sich das Spiel den untersten Pedaltasten nähert, desto mehr neigt sich der Oberkörper des Spielenden nach rechts herüber. Für die Benützung der oberen Pedalpartie gelten selbstverständlich die vorstehenden Regeln in umgekehrter Weise.[1])

Um den Schüler zu verhindern, daß er sich es angewöhne, die notwendig gewordene Drehung nach links oder rechts durch den Gegendruck einer etwa spielfreien Hand an der Manualleiste zu fördern, lasse man ihn von vorneherein Pedalübungen ohne Manual nur mit verschränkten Armen ausführen.

Der Anschlag

Es wurde schon erwähnt, daß die Anschlagstelle für die Untertaste die Nähe der Obertaste ist.

Der Anschlag selbst vollziehe sich mit dem über der Taste schwebenden Fuß leicht elastisch aus dem Fußgelenk heraus, und zwar zumeist mit der Spitze des Fußes. Wichtige Ausnahmen bezüglich der letzten Regeln werden bald zur Besprechung kommen.

Treffübungen

Bei den ersten Übungen im Pedalspiel in der mittleren Lage der Tastatur wird der Lernende leicht, wenn er die Füße ruhig nebeneinander hält, Sekunden mit Sicherheit treffen. Ein gewisses Unsicherheitsgefühl befällt ihn indes schon, wenn er Terzen oder Quarten üben soll. Einem Danebengreifen will der Durchschnittschüler hier dadurch vorbeugen, daß er die zu erreichende Taste mit den Augen auf der Tastatur sucht.

Der Fehler wird leicht zur Gewohnheit, und muß von vorneherein mit Entschiedenheit bekämpft werden, wenn der angehende Spieler nicht später die Zahl der mittelmäßigen Organisten um seine Person vermehren soll. Auch ist es nicht zulässig, daß der Spieler den für einen Moment frei gewordenen Fuß auf die Pedalleiste setzt, wie es besonders gerne diejenigen Anfänger tun, die bei schlechtem Sitz und mangelhafter Haltung des Körpers irgendwo eine Stütze für diesen suchen.

Der Spielende soll seinen Blick auf die Noten richten, und mit dem aufgehobenen Fuß die zunächst diesen treffende Taste aufsuchen, die er dann bis zum Anschlag leicht mit der Fußspitze festhalten mag.

Die Füße auf die Pedalleiste zu setzen, ist ihm in der Regel nur dann erlaubt, wenn das Pedal für einige Zeit pausiert.

Bei langsamerem Spiel kann sich der Lernende das Treffen von Terzen, Quarten und größeren Intervallen oft dadurch erleichtern, daß er über die, zwischen der losgelassenen und der zunächst aufzusuchenden Taste liegenden Tasten leicht so hinweggleitet, daß er letztere eben unter der Sohle fühlt.

Sehr wichtig ist es für die Ausbildung seines Gehörs, daß der Schüler, wenn er eine falsche Taste ergriffen hat, sich selbst korrigiere. Hat er seinen Fehler nicht selbst

[1]) Über das mit den Drehungen nach links oder rechts weniger oder mehr (je nachdem das Spiel sich den äußersten Tönen nähert) verbundene Erfassen der Tasten mit der rechten bezw. linken Seite der Füße später Ausführlicheres.



wahrgenommen, was bei Anfängern mit schwächer entwickeltem, musikalischem Gehör nicht selten vorkommt, so ist es am besten, ihn gleich darauf aufmerksam zu machen.

Eine Methode, die zur schnelleren Erlangung der Treffsicherheit beim Pedalspiel führen kann, die ich indes noch in keiner Orgelschule erwähnt fand, verdanke ich meinem verstorbenen Lehrer, dem sowohl als Virtuosen wie als Pädagogen bekannten Professor de Lange in Stuttgart. Sie ist im Vorwort zu dessen Pedalstudien[1]) des näheren erläutert, und besteht für den Hauptteil des Pedals (mit Ausnahme der oberen und der unteren Töne) im Spiel mit festgeschlossenen Knien. So beherrscht der Spieler bei geradem Sitz in der Mitte der Bank die Tastatur ungefähr von *F* bis *g*. Für das Spielen der tieferen Töne kommt bei der Drehung nach links das linke Knie (bei loserer Anlehnung an das rechte Bein) etwas tiefer zu liegen. Das Spielen der höheren Pedaltöne ungefähr über *g* hinaus erfordert natürlich, daß das rechte Knie in entsprechende Lage zum linken Bein gebracht wird. Selbstverständlich werden wir, je mehr sich das Spiel von der Mitte der Tastatur aus nach rechts oder links bewegt, die Tasten bei entsprechender Neigung des Oberkörpers nach links bezw. rechts, mehr mit der linken bezw. rechten Kante der Füße nehmen müssen. Diese Notwendigkeit ergibt sich schon aus dem Festhalten des Sitzes in der Bankmitte und könnte nur wegfallen, wenn man die für das Erfassen der oberen und unteren Pedalpartien notwendigen Drehungen nach den Seiten unterließe und ein regelloses Pedalspiel mit gespreizten Beinen ausführte, was unmöglich mit einer gewissen Treffsicherheit verbunden sein kann.

Es ist hingegen manchmal erstaunlich, zu welcher straffen Sicherheit im Pedalspiel den Lernenden der konsequente Gebrauch der Langeschen Spielmethode führen kann. Es sei noch besonders erwähnt, daß mit Hilfe derselben besonders Oktaven leicht zu treffen sind.

Der laute und stille Fußwechsel

Wie im allgemeinen der Fußwechsel auszuführen sei, darüber sind die Meinungen geteilt. De Lange in seinen eben erwähnten Pedalstudien, auch die Orgelschule von Gustav Merkel verlangen, daß der ablösende Fuß beim lauten und beim stillen Wechsel unter den abzulösenden gestellt werde, während die bekannte Schildknechtsche Orgelschule die gegenteilige Ansicht vertritt.

Meiner Meinung nach müssen hier besonders beim Spiel auf den Untertasten doch Unterschiede gemacht werden. Wäre z. B. beim großen *E* der rechte Fuß (der die Taste *E* in der Nähe des *Dis* gefaßt hat, und etwas steil gehalten wird) durch den linken Fuß zu ersetzen, so wird der Spieler mit Leichtigkeit bei richtiger Haltung den letzteren unter den ersteren schieben können. Ist aber umgekehrt der linke Fuß an derselben Pedalstelle durch den rechten abzulösen, so ziehe ich den linken Fuß etwas zurück, um dann den rechten bequem über diesen setzen zu können. Dieses Verfahren dürfte im allgemeinen für den Wechsel auf Untertasten unterhalb des mittleren *c* gültig sein.[2]) Umgekehrt wird man wohl am besten beim Wechsel in der oberen Pedalpartie (von *c* an aufwärts) auf den Untertasten, den ablösenden linken Fuß über den abzulösenden rechten setzen, bezw. den ablösenden rechten Fuß unter den abzulösenden linken schieben.

Empfehlen möchte ich an dieser Stelle, den nach dem Anschlag einer Taste allenfalls vorzunehmenden stillen Wechsel in allen Fällen wenn möglich sofort auszuführen. Für den Wechsel auf Obertasten dürfte sich im allgemeinen das Schieben des ablösenden Fußes unter den (mit hochstehender Ferse die Taste hinten am Versetzbrett haltenden) abzulösenden Fuß in allen Lagen des Pedals als praktisch erweisen, jedenfalls aber dann, wenn (wie dies bei älteren Orgeln noch häufiger anzutreffen ist) die Obertasten zu kurz und auch noch an der vorderen Kante abgenützt sind. Es wird aber auch nichts dagegen einzuwenden sein, wenn der Spieler, da, wo die Beschaffenheit der Obertasten es zuläßt, den Wechsel durchweg nach den vorhin besprochenen Regeln für den Wechsel auf Untertasten vornehmen will. Natürlich darf die Klarheit und Sauberkeit des Spiels nicht darunter leiden.

---

[1]) Berlin 1885. R. Sulzer Nachf.

[2]) Der laute Wechsel wird erlaubterweise auch manchmal in der Weise ausgeführt, daß die hart aneinandergestellten Fußspitzen sich im Niederdrücken der Taste ablösen, indem sie sich gegenseitig beiseite drücken.

Das für den Fußwechsel auf Untertasten empfohlene Verfahren steht im Einklang mit den Regeln für das

Über- und Untersetzen

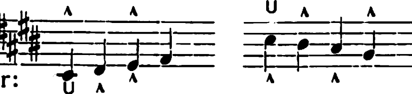
Diesen gemäß ist also vom mittleren *c* ab abwärts der rechte Fuß über den linken, ınd aufwärts der linke Fuß über den rechten zu setzen. Im ersteren Falle ist der linke ꟳuß der untersetzende, im letzteren Fall der rechte. Von Untertaste zu Obertaste ‹ann natürlicherweise nur übersetzt, und von Obertaste zu Untertaste nur untersetzt werden.

Damit sich die Füße nicht gegenseitig hindern, verlangt die Regel, daß der überstehende Fuß mit hochgehaltener Ferse möglichst den hinteren Teil der Taste (also ıach dem Spieltisch zu) faßt und der untenstehende Fuß zurückgeschoben ist. So ist beiden Füßen die Bewegungsfreiheit gesichert. Besondere Gelegenheit, sich mit dem Über- und Untersetzen gründlich zu befassen, bietet sich dem Lernenden beim Üben von Pedaltonleitern und von gebrochenen Akkorden. Beide Übungen bereiten größere Schwierigkeiten, und es dauert, was letztere angeht, oft längere Zeit, bis die verschiedenen Intervalle mit einiger Sicherheit gegriffen werden. Bei langsamerem Spiel ist hier wohl die öftere Anwendung des stillen Wechsels angezeigt.

Für das Spiel von zwei oder drei nebeneinander liegenden Obertasten (wie es sich ja auch beim größten Teil der Pedaltonleitern ergibt) ist folgendes zu bemerken:

Folgen sich zwei Obertasten, so kann man wohl in weitaus den meisten Fällen mit Anwendung des natürlichen Fußsatzes oder von Absatz-Spitze[1]) das schwierige Übersetzen umgehen.

Entweder:



Soll bei der Folge von drei Obertasten übersetzt werden, so faßt der oben angegebenen Regel gemäß der übersetzende Fuß mit hochgehobener Ferse ganz hinten am Versatzbrett (Pedalleiste), während der andere Fuß seine Taste vorne an der Kante festhält. Die Spielart ist recht schwierig und erscheint (wie der Fußwechsel mit Übersetzen) bei kurzen Obertasten fast unmöglich. Man hilft sich hier gerne mit dem Gebrauch der Fußballen (Fußkanten), der später besonders behandelt werden soll.

Die künstliche Applikatur

In neueren Orgelwerken und auch bei Neubearbeitungen älterer Kompositionen macht sich häufiger das Bestreben geltend, dem künstlichen Fußsatz (Gebrauch von Absatz und Spitze usw.) größere Geltung, ein gewisses Vorrecht gegenüber dem natürlichen Fußsatz (dem abwechselnden Gebrauch der beiden Füße) zu verschaffen. Meines Erachtens muß immer wieder betont werden, daß dem natürlichen Fußsatz, wo dieser zur Anwendung kommen kann, im allgemeinen der Vorzug zu geben ist, weil er die Klarheit und Sauberkeit des Pedalspiels am ehesten ermöglicht. Jedoch soll nicht bestritten werden, daß die künstliche Applikatur in ihren verschiedenen Arten manchmal auch da, wo der Gebrauch des natürlichen Fußsatzes möglich ist, gegen diesen, besonders beim Spiel auf den Obertasten, erhebliche technische Erleichterungen gewährt. Es wäre unklug, auf diese Erleichterungen in allen Fällen verzichten zu wollen.

Recht eifrige Übungen sollen vielmehr den im natürlichen Fußsatz Bewanderten allmählich geschickt machen zum Gebrauch auch der künstlichen Applikatur in allen Fällen, wo diese in Frage kommen könnte. Solche Fälle treten bei neueren Orgeln häufiger auf, wegen der Anwendung des Echokastens, des Rollschwellers bezw. anderer, mit einem Fuß zu bedienenden Hilfseinrichtungen. Von den verschiedenen Arten des künstlichen Fußsatzes ist zuerst zu nennen:

Der Gebrauch von Spitze und Absatz

Dieser verlangt eine entschiedene Anschlagbewegung aus dem Fußgelenk von der Ausgangstaste nach der zu erreichenden Taste hin. Anders liegt, zumal wenn es sich

[1]) wovon bald die Rede sein wird.

um die Verbindung von zwei Untertasten handelt, die Gefahr nahe, daß das *legato* mangelhaft, bezw. das Spiel unklar wird.

Öfter ließ ich hier mit gutem Erfolg den Schüler den Fuß etwas wenig nach innen stellen, und statt der Spitze beim rechten Fuß den linken Ballen, beim linken Fuß, den rechten Ballen aufsetzen. Die Fußspitze selbst wird dabei etwas in die Höhe gedrückt. Ich denke, daß manche Spieler in vielen Fällen das Verfahren schon als praktisch werden befunden haben. Den Fuß etwas nach innen zu stellen, empfiehlt sich auch zuweilen, wenn eine Terz, mehr noch, wenn — was ja seltener vorkommt — eine Quarte unter Gebrauch von Absatz und Spitze von Untertaste zu Obertaste oder umgekehrt genommen werden soll. Die Obertaste ist hier natürlich mit dem inneren Teil der Fußspitze an ihrem vorderen Ende zu erfassen.

Öfter dürfte nach meinem Dafürhalten, wenn es sich um das Spiel mit einem Fuße von der Obertaste nach einer der zunächst liegenden Untertasten handelt von dem im allgemeinen leichter auszuführenden

Abgleiten des Fußes

nach der Untertaste hin, Gebrauch gemacht werden. Es sei besonders dann empfohlen, wenn der vordere Teil der Obertasten durch längeren Gebrauch abgenützt ist.

Kurz zu besprechen ist weiter der schwierige und hauptsächlich nur beim Doppelpedalspiel gebräuchliche

Stille Wechsel von Spitze und Absatz auf einer Untertaste

Dem ungeschickteren Spieler kann es bei dieser Applikatur leicht vorkommen, daß während des Wechsels die Taste in die Höhe geht, und so aus dem stillen verbotenerweise ein lauter Wechsel wird, vornehmlich dann, wenn der Absatz durch die Spitze ersetzt werden soll.

Hier dürfte sich auch häufig wieder die vermittelnde Tätigkeit des Fußballens empfehlen.

Man kann in letzterem Falle die Bewegung bei etwas nach innen gestelltem Fuße und erhobener Fußspitze vom Absatz zuerst nach dem Ballen gehen lassen, und dann die Spitze aufsetzen. Der Fuß gleitet hiebei ein wenig zurück. Umgekehrt ist das Verfahren, wenn an die Stelle der Spitze der Absatz treten soll.

Das Spiel mit den beiden Kanten eines Fußes

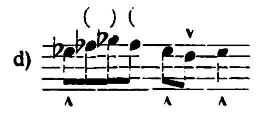
kann auf den Untertasten zur Verbindung zweier nebeneinander liegenden Töne Platz greifen, wird aber mehr auf den Obertasten gebraucht, und ist dann in vielen Fällen dem meist schwierigen Übersetzen oder auch dem stillen Wechsel vorzuziehen:

a) 

b) 

Ob bei a) die erste Note mit dem Absatz des rechten oder der Spitze des linken Fußes genommen wird, jedenfalls kommt die Spitze des rechten Fußes auf *ais* zu stehen. Anstatt nun das folgende *gis* mit der linken Fußspitze zu fassen und dann den stillen Wechsel vorzunehmen oder nach *fis* hin den rechten Fuß zu übersetzen, nehmen wir *gis* mit der inneren und *fis* mit der äußeren Kante des linken Fußes; das Beispiel b) bedarf nun keiner weiteren Erklärung. Es wäre hier wohl auch angängig, die beiden ersten Töne *fis, gis* mit den Kanten des linken Fußes zu spielen; auf *ais* käme dann die Spitze des rechten Fußes, doch ist diese Spielart weniger bequem:

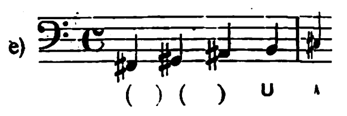
c) 

d) 

Die Vorteile des Gebrauchs der Fußkanten anstatt der Übersetzung treten auch klar hervor aus den Beispielen c) und d).

[1])) = innere, (= äußere Fußkante.

Unentbehrlich wird das Spiel mit den Fußkanten (Fußballen), wie schon früher bemerkt, beim Doppelpedalspiel oder wenn der eine Fuß mit einer Hilfseinrichtung (Jalousieschweller oder dergleichen) beschäftigt ist:



Hier muß auf dem Tone *gis* ein Wechsel zwischen der inneren und der äußeren Kante des linken Fußes vorgenommen werden.

Es ist zu beachten, daß die beim Gebrauch der beiden Kanten eines Fußes notwendige wippende Fußbewegung von links nach rechts oder umgekehrt, bestimmt und entschieden ausgeführt wird, wie denn im allgemeinen schlaffe und träge Bewegungen die Sicherheit und Klarheit im Pedalspiel sehr ungünstig zu beeinflussen vermögen. Daß aber trotz dieser notwendigen Bestimmtheit und Energie der Bewegungen alles Poltern, klapperndes Geräusch, störendes Stampfen beim Pedalspiel zu vermeiden ist, dürfte jedem Spieler bekannt sein.

Auch beim

Staccato,

das elastisch und kurz mit der Fußspitze (ganz ausnahmsweise auch mal mit dem Absatz) aus dem Fußgelenk zum Anschlag kommt, ist diese Bestimmtheit in der Fußbewegung von Wichtigkeit.

Schlußwort

Wenn der reife Spieler, der die Orgel beherrscht, in gewissen Fällen aus wichtigen Gründen von den allgemeinen Pedalspielregeln abweicht, sich vielleicht sogar für das Spiel auf der ihm anvertrauten Orgel ein besonderes System zurechtlegt, so spricht dies nicht gegen die Tatsache, daß für jeden angehenden Organisten eine gründliche Schulung nach den gewöhnlichen Pedalspielregeln unerläßlich ist, wenn er technische Reife im vereinigten Manual- und Pedalspiel erlangen soll. Diese Reife wird ihn dann auch befähigen, in besonderen Fällen entgegen der etwa vorgeschriebenen Applikatur sich schnell für diejenige andere zu entscheiden, die gewisser Umstände (wie z. B. der eigentümlichen Beschaffenheit der Pedaltastatur) wegen als die bessere erscheint. Möchte das mit unseren Ausführungen beabsichtigte tiefere Eingehen auf einzelne Punkte der für das Pedalspiel geltenden Regeln und die damit verbundenen praktischer Erfahrung entnommenen Winke den einen oder anderen Lehrer des Orgelspiels auf Erleichterungen aufmerksam machen, die er seinen Schülern bieten kann, oder hier und da einem im Selbststudium Begriffenen über Schwierigkeiten bei seinen Übungen hinweghelfen; der Zweck unserer Ausführungen wäre dann erreicht.

Diese mit einer größeren Anzahl von Beispielen zu begleiten, hielten wir für überflüssig, da deren genug in jeder guten Orgelschule und in den von tüchtigen Pädagogen herausgegebenen Sammlungen von Pedalübungen zu finden sind.

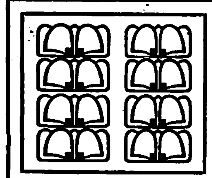
Die Fahne

Der Adler, der ist unsre Zuversicht,
Fliege, du Fahne!
Er trägt eine Krone von Herrgottslicht,
Siege, du Fahne!
Lieb Vaterland, Mutterland, Kindesland,
Wir schwören's dem Kaiser in die Hand:
Hoch, hoch die Fahne!

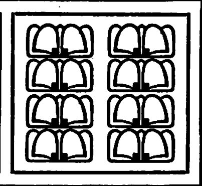
Des Kaisers Hand hält den Ehrenschild
Unter der Fahne!
Seine Kraft ist deiner Kraft Ebenbild,
Volk um die Fahne!
Ihr Müller, Schmidt, Mayer, du ganzes Heer,
Nun sind wir allzumal Helden wie er,
Durch unsere Fahnen!

O hört, sie rauscht: Lieber Tod als Schmach!
Hütet die Fahne!
Unsre Frauen und Mädchen winken ihr nach,
Sie winken, die Augen voll Adlerglanz,
Ihr Herz kämpft mit um den blutigen Kranz:
Hoch, hoch die Fahne!
Ewig hoch!!

Richard Dehmel



❀ Aus der Praxis ❀



Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Nochmals das „Einheitsgesangbuch“

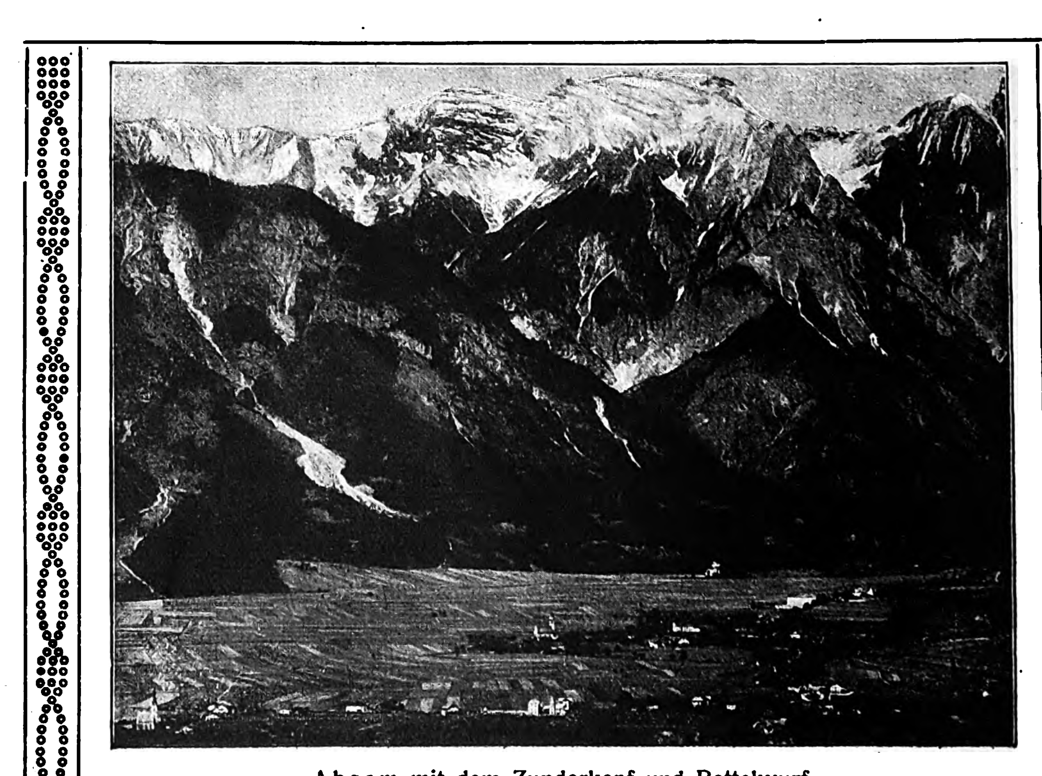
Das „Wort zur Verständigung in ernster Sache“ im Februarheft S. 25 ff. der *Musica Sacra* hat Widerhall gefunden. Zum zweiten Male legt Dr. Löbmann eine Lanze ein für das „Einheitsgesangbuch“. „Die Not ist groß,“ schreibt er; er hat sie bei Gelegenheit eines Militärgottesdienstes besonders hart empfunden; die Zeit ist auch dazu angetan, den Zwiespalt in den Singweisen unserer schönen deutschen Kirchenlieder in seiner ganzen Unhaltbarkeit darzutun: so weit wir jetzt sehen in deutschen Landen: ein einig deutsches Volk, eins im Denken und Wollen, eins auch im nationalen Lied; Preußenlieder, Bayernlieder etc. sind zurückgetreten vor gemeinsamen „Einheitsliedern“, vor allem dem deutschesten der Lieder: „Deutschland über alles“. Für Marsch und Lager also haben unsere Soldaten eine gemeinsame Liedersprache — nur in der Kirche ist sie ihnen noch versagt. Schreiber dieser Zeilen hat es mehr wie einmal beklagt, auch in Friedenszeiten, daß gerade in Militärgottesdiensten der Mangel an einheitlichen Melodien störend wirkt. Wenn beispielsweise ein Jahrgang Kölner Ersatz, der andere Trierer Ersatz hat, dazu das Militärgesangbuch für manche Lieder Doppelmelodien vorsieht und der Organist womöglich noch einige kleine „ortsübliche“ Varianten hineinträgt, dann fragt man sich wohl schon einmal: „Muß das denn sein?“ In der Tat habe ich bis zur Stunde einen Grund nicht auffinden können, der sich als unübersteigliches Hindernis dem Versuche, diesen Zwiespalt zu beseitigen, entgegenstellen könnte. Man wendet ein, selbst in der ungleich wichtigeren Katechismusfrage habe man noch keine Einheit erzielt; da dürfe es nicht befremden, daß man in der Gesangbuchfrage nicht auf eine Linie komme. Warum man noch nicht zu einer einheitlichen Fassung der Katechismusfragen für alle Länder deutscher Zunge geschritten ist, entzieht sich meiner Kenntnis; betrachtet man aber die Vielheit in den Katechismusausgaben einmal nicht gerade als das Ideal, dann spricht der angezogene Vergleich eher für als gegen das gute Recht derer, die aus den Gesangbüchern alle unnötigen Differenzen entfernen wollen; sodann trägt die Ungleichheit in der sprachlichen Ausgestaltung des Katechismus kaum jemals Unordnung in den Gottesdienst hinein, wohl aber die Verschiedenheit der kirchlichen Volksmelodien, und zudem: ist nicht im gregorianischen Choral Einheit erzielt worden für einen weit größeren Kreis, als er für das deutsche Kirchenlied in Betracht kommt? Ich bin mit Dr. Löbmann der Ansicht, wenn die maßgebenden Kreise genugsam interessiert sind, dann ist nicht ersichtlich, was noch hindern könnte, das Einheitsbuch wenigstens im Prinzip anzunehmen. Über die Auswahl der Lieder und Festsetzung der Melodien schon jetzt eingehender zu diskutieren, erscheint mir noch verfrüht; eine wertvolle und grundlegende Vorarbeit auf diesem Gebiete liegt ja bereits seit einigen Jahren vor in den beiden Büchern von G. Erlemann-Trier, Bantus-Verlag: „Das Einheitsgesangbuch“. Die von Löbmann vorgeschlagene Auswahl scheint mir doch zu dürftig zu sein. Vielleicht wäre auch hier das Vorbild des Einheitschorals nicht ganz abzuweisen: das Gemeinsame müßte nach Zahl und Umfang die Hauptsache bilden, die Diözesanproprien den kleineren Anhang. Im umgekehrten Falle befürchte ich, daß mancherorts die altgewohnten einheimischen Diözesanlieder über Gebühr bevorzugt würden zum Nachteil der Einheitslieder. Am wirksamsten könnte dieser Gefahr begegnet werden mit Hilfe der Schule. Wenn man von seiten des Hochw. Episkopates schon nicht leicht eine festgelegte Anzahl von Liedern vorschreiben kann, die von allen Diözesen und Gemeinden pflichtgemäß gepflegt werden müßten, so könnte die Schule helfend eintreten durch ihre Lehrpläne und Pensenverteilung. — Auf diese Weise wären nach ein bis zwei Dezennien die Lieder in ihrer neuen Fassung ins Volk gedrungen; wie mit anderen Neuerungen — ich denke an die Neuordnung der Feste —, so werden sich die Gläubigen auch mit einer Neuerung auf kirchenmusikalischem Gebiete aussöhnen, zumal, wenn ihnen an Stelle liebgewordener Lieder gleichwertiger Ersatz geboten wird. Immerhin sei nicht geleugnet, daß das Um- und Neulernen Schwierigkeiten verursacht; aber auch diese lassen sich überwinden. Ich weiß von einer neugegründeten Gemeinde, in der es anfangs glatterdings unmöglich war, ein gemeinsames deutsches Lied zu singen; die Leute (meist zugezogene Industriearbeiter) hatten seit Jahr und Tag beim Gottesdienst und im kirchlichen Leben nicht mehr mitgetan; sowohl Kinder als auch Erwachsene versagten vollständig; nun begann ein freilich ziemlich mühsames Einüben mit den Kindern in der Schule, mit einer Anzahl Erwachsener in einem bald gegründeten Kirchenchore; aus jeder Festzeit kam das gebräuchlichste Lied an

die Reihe, je nach Bedarf, dazu ein Segenslied, Muttergotteslied, und so ging es mählich weiter. Die ersten Aufführungen waren keine „Kunstleistungen", aber mit Hilfe der Kinder und Chormitglieder war der deutsche Kirchengesang nach drei Jahren ein ganz leidlicher; dabei war auch der sonntägige pflichtmäßige Choral schon recht bald zu seinem unverkürzten Recht gekommen, das ihm auch mit gewissenhafter Treue gewahrt wurde. Die Tatsache dieses Erfolges hat mich bis zur Stunde in der Meinung erhalten, daß die Schwierigkeiten, die sich dem Einheitsgesangbuch von seiten des Um- und Neulernens entgegenstellen, auch behoben werden, sobald einmal klare, autoritative Ordre ausgegeben ist: „Es sei; ans Werk!"

Diesem meinem Standpunkt entsprechend halte ich auch das eben erschienene, sonst recht hübsche „Katholische Soldatengesangbuch, Versuch zu einem Einheitsgesangbuch" für eine mehr gut gemeinte als praktische Arbeit; es ist eben nur halbe Arbeit, ganz abgesehen z. B. von der nicht zu billigenden Wiedergabe von drei Varianten gleich beim ersten Lied, die vollständig gegen die Tendenz eines „Einheitsgesangbuches" verstößt. Wahr ist's: die Kriegszeit hat die Wirrnis auf dem Gebiete des deutschen Kirchengesanges in grelles Licht gerückt und wird somit zu einem der beredtesten Sprecher für das Einheitsgesangbuch; aber der Versuch, diese Erscheinung mitten im Kriege aus der Welt zu schaffen, wird nicht den gehofften Erfolg haben; einmal hat jeder Soldat bereits sein Gesangbuch und ein zweites nachzutragen wird sich nicht jeder entschließen, sodann überschätzt man vielleicht die Zahl der Fälle, wo unsere mobilen Truppen bei der gegenwärtigen Art der Kriegführung in die Lage kommen, Kirchenlieder zu singen; und dann, selbst angenommen, die Soldaten wollten das neue Gesangbuch benutzen, wer übt die neuen Lieder und die Abweichungen ein? Es gibt wenig Lieder, die nicht der einen oder anderen Landsmannschaft fremd sind. Und ohne vorherige Einübung wird die Verwirrung kaum merklich verringert, da wir nicht annehmen dürfen, daß im allgemeinen die Soldaten hinreichend musikalisch sind, um eine Melodie vom Blatt zu singen, oder auch nur, um sich der Orgel oder der Musik sofort anschmiegen zu können, wenn sie eine neue Melodie spielt. Ich meine daher: Im Kriege Erfahrung sammeln und nachher ganze, gründliche Arbeit tun. Ohne Zweifel wären aber gerade Militärfiskus und -Geistlichkeit für die Idee eines Einheitsgesangbuches unschwer zu gewinnen.

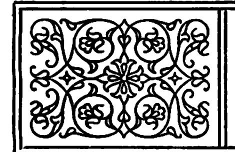
Über manche andere Frage, Einheitsbuch betreffend, gehe ich gern hinweg, weil diese Gedanken nur einen bescheidenen Beitrag zur Klarstellung des Themas: „Einheitsgesangbuch" bilden wollen.

Ein Geistlicher der Diözese Trier



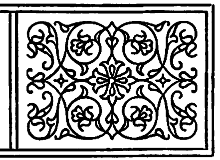
Absam mit dem Zunderkopf und Bettelwurf

(Aus O. Hartmann, „Im Zauber des Hochgebirges", 2. u. 3. Aufl. Zum Aufsatz „In Tirol", S. 62)



In Tirol

Eine Plauderei von Otto von Tegernsee[1])



Wenn die Sonne von ganz zartem, durchsichtigem Gewölk verschleiert wird und ein feiner, grauer, silbriger Duft um alle Gegenstände webt, wenn Farbentöne von geheimem Reiz entstehen, wenn das seidige, schwebende Grau jeden lauten Klang in sich aufzunehmen scheint und doch ein stilles Licht hinter allem steht, dann ist es Frühling geworden. Die große Traurigkeit mindert sich, ein Duft von Veilchen schwebt wie eine lächelnde Hoffnung in der Luft. Keine andere Jahreszeit hat dieses Sehnsuchtsvolle, Perlmutterschillernde wie der milde, duftige, in seidenweiches Grau gehüllte Frühling.

Aus der Gegenwart mit ihrer sorgenvollen Unruhe möchte man für einige Stunden in die ewig stille Bergschönheit flüchten, aus dem unbarmherzig harten Ringen von Volk wider Volk in die geheimnisvolle Werkstatt der Natur, aus dem Jammer der Schlachten in das Heiligtum des Bergdorfes, wo uns der Gesang der Gebirgler Kraft und Ruhe, Sicherheit und Zuversicht gibt, damit wir aus dem Gewebe von halben Wahrheiten und ganzen Lügen, von Heucheleien, leeren Formen und abgetragenen, zerlumpten, spinnwebedünnen Überlieferungen herauskommen. Eine Klage sittlicher Empörung, berechtigten glühenden Hasses geht durch das deutsche Volk gegen England, das bei allen seinen Handlungen seinen erwerbsgierigen Krämerinstinkten folgt und das zur Erreichung seiner Zwecke die Gebote des Völkerrechts, der Menschlichkeit und Kultur brutal mit Füßen tritt. Doch wir wollen uns von dem großen, allmählich verblutenden Ringen abwenden. Es zeigt uns ja nur zu deutlich, wie nötig wir Ideale haben.

In den erwachten Lenz, in das Rauschen der vom Eise befreiten Ströme und Bäche, in das muntere Spiel der den dumpfen Gemächern entronnenen Jugend mischt sich der Glocken tiefes Summen, mancher köstliche Gesang. Überragt von den ernsten Häuptern der Alpenkette verleben wir mitten im Kriege Friedenstage, losgelöst von Kriegskunst und Schlachtenbericht. Dafür vereint im trauten Dorfkirchlein mit stillen, braven, einfachen und einfältigen Gebirglern, die mit kernigem Gesang unsern Herrgott preisen. Das ist ein Sonnenstrahl in gewitterbeschatteter Zeit. So ein Gebirgskirchenchor muß jeden andächtig stimmen. Und welch glockenhelle Mädchenstimmen fallen darunter besonders auf. Da muß man unwillkürlich an ein drolliges Mädel aus dem Gebirgsland erinnert werden.

Wer einmal in Tirol gewesen ist, der kennt wohl auch die lieblichen Ufer des Zillers mit ihren traulichen, dunkelgrünen Tannenwäldern. An einem dieser Ufer, bei einer der lieblichsten Stellen des Zillertales, steht ein stattliches Dorf und spiegelt sich mit seinem spitzen Kirchturme in den Wellen des wild vorbeirauschenden Stromes und lacht dem Wanderer, der am gegenüberliegenden Ufer dahinzieht, aus Waldesdunkel und frischem Wiesengrün gar einladend zu. Bei einem der großen Bauern dieses Dorfes diente Marie als Magd; man nannte sie allgemein die kecke Moidl. Sie war in der Tat ein weiblicher Ritter ohne Furcht und ohne Tadel. Am Spinnrad sitzen, Wolle kardätschen, auf dem Acker jäten u. dgl. war ihr eine Pein. Je härter und anstrengender

[1]) Vorliegenden kleinen Beitrag verdankt die Redaktion dem bekannten Regensburger Schriftsteller Herrn Direktor Otto Hartmann. Wir möchten nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit unsere Leser auf dessen neuestes Prachtwerk „Im Zauber des Hochgebirgs“ (Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, 2. und 3. Aufl., in Leinwand geb. 26 ℳ, gr. 4°) aufmerksam zu machen, das überall die freudigste Aufnahme gefunden hat. Versteht es doch der Verfasser in blühender Sprache seine ausgedehnten Hochtouren und Wanderungen in den Tiroler und Schweizer Alpen nicht nur zu schildern, sondern gleichsam mitgenießen zu lassen, dabei historische und kulturgeschichtliche Schilderungen, auch musikalische Erlebnisse miteinflechtend. Nimmt man noch dazu die erstklassige Ausstattung von seiten des Verlages durch äußerst wertvollen, zum Teil farbigen Bilderschmuck, so wird man nicht zu viel sagen mit der Behauptung, daß Hartmanns Werk in die allererste Reihe jener prächtigen Bücher gehört, die sich zu Geschenkzwecken ganz besonders eignen. — Auch als Dichter ist H. wiederholt schon hervorgetreten; das Seite 64 abgedruckte „Hindenburg“-Sonett, zu dessen Komposition der Verfasser einlädt, stammt aus seiner Feder.

die Arbeit war, desto lieber war es ihr. Sie zog mit den Knechten hinauf in den Hochwald, um Holz zu fällen und wußte die Axt zu schwingen wie der kräftigste Mann. In den letzten Wochen des Winters, wenn die mächtigen Bäume auf der Schlittenbahn nach Hause geschafft waren und zu Holzbrücken geschichtet vor dem Hause lagen, stand sie den ganzen Tag vor der Tür und half den Knechten am Schragen Holz schneiden. So wählte sie im Verlaufe des Jahres immer die härtesten Arbeiten, soviel ihr dies möglich war. Ihre Lieblingssache trieb sie im Winter, wo sie mit den Holzschlitten vom Hochgebirge auf steiler Bahn über Schnee und Eis herunterfliegen konnte. Aber an Sonn- und Festtagen prangte sie in schmucker Tracht, denn sie durfte auf dem Kirchenchor mitsingen. Die „Moidl" war also nicht bloß keck und kühn, sondern auch musikalisch, eine ländliche Gesangskünstlerin. Schon als kleines Mädchen sang sie auf der Alm allerlei Lieder, was ihren Pfarrherrn auf die Schönheit ihrer Stimme wies. So ward aus der „Moidl" eine ganz tüchtige Kirchensängerin, die auch während der Sommermonate von den Fremden gern gehört wurde. Mancher stadtfräckische „Kirchenschwänzer" wird wohl durch sie in die Kirche gelockt worden sein, denn niemand wollte es bei ihrem ersten Anblick glauben, daß die „Moidl", die keinen Schrecken und keine Furcht kannte und durch ihr Äußeres alles andere als eine schöne Stimme verriet, die beste Sängerin des wohlbekannten Kirchenchores sei. Daraus ist wieder die Lehre zu ziehen, nicht zu viel auf das äußere Erscheinen zu geben. Prüfet die Stimmen und behaltet die beste, selbst wenn die Inhaberin eine „Moidlfigur" wäre.

Die Zillertaler sind Volkssänger, sie sind echt, das heißt ein treues Abbild der Bevölkerung, für die sie singen und unter der sie leben, Repräsentanten einer volkstümlichen Kunst darf man sie vollen Rechtes nennen, diese wetterharten Männer und rotbackigen Frauen. Und diese Kunst des Volksgesanges bringen sie auch beim sonntäglichen Gottesdienst so recht aufrichtig zum Ausdruck.

In Hippach, dem Geburtsorte des berühmten Dogmatikers Kardinal Dr. J. Katschthaler, starb im Jahre 1914 Franz Dreml vulgo „Kohler Franzl" im 87. Lebensjahre. Der Verstorbene war Erfinder und Verfertiger jener originellen, aus knorrigen Ästen bestehenden Holzinstrumente, mit denen er eine von ihm zusammengestellte Zillertaler Musikkapelle ausrüstete und an ihrer Spitze viele Länder Europas durchzog. Die Leistungen dieser originellen Kapelle erregten allenthalben großes Aufsehen. Der Verstorbene hat auch eine kleine Orgel ganz allein angefertigt, wie er überhaupt als sogenannter „Tausendkünstler" allgemein bekannt und geachtet war.

Nicht gar weit vom Eingang ins naturschöne Zillertal hatte der berühmte Geigenmacher Jakob Stainer seine Heimat. Im Dorf Absam, einem Wallfahrtsort mit vielverehrtem Muttergottesbilde, ward er am 4. Juli 1621 geboren. Dort hütete er vor nicht ganz 300 Jahren auf der Wiese die Gänse und zog dabei ein ganz klägliches Gesicht. Denn gerade daß er Gänse hüten mußte, war ihm so verhaßt. Ihr Geschrei machte ihn krank, er warf sich mit dem Kopfe ins Gras, stopfte sich damit beide Ohren zu und wälzte sich wie unsinnig umher. Nach oft wiederholten Bitten gelang es ihm, den Posten des Kuhhirten bekleiden zu dürfen und dabei befand er sich besser. Nicht nur das harmonische Geläute am Halse der Tiere machte auf ihn einen ungleich besseren Eindruck, sondern auch das tiefe, lang ausgehaltene Gebrüll erfreute ihn; dazu brauchte er nicht mehr auf der Wiese zu bleiben, er trieb höher hinauf in den Wald, der auch voll wunderlicher Stimmen und melodischen Getöns war. Am Felsen, wo das Echo schlief, blies er dann wohl irgend ein schönes Lied auf dem Schwengel (Tiroler Pfeife, worauf Schützenmärsche geblasen werden), den er selbst geschnitzt und zu blasen erlernt hatte — Gott weiß nach wessen Anleitung! Nachdem die Knabenjahre so vorübergegangen waren, trat er eines Tages, als eben eine Truppe herumziehender Fiedler dort ins Wirtshaus ging, mit freundlichen Blicken vor seinen Vater und bat ihn bei diesen fliegenden Musikanten eintreten zu dürfen. Da ward der alte Bauer zornesrot. Er war zwar arm und mit Kindern gesegnet, so daß es ihm schwer ward, ihnen täglich eine volle Schüssel zu geben; aber um solchen Preis mochte er dennoch für keines von ihnen ausgesorgt haben. Mit harten Worten hielt er den jungen musikalischen Kuhhirten zurück.

Später wußte der junge Bursche die Aufmerksamkeit des Dorforganisten auf sich zu ziehen. Dieser war zufällig ein ebenso gescheiter als liebevoller Mann und sagte eines

Tags zu dem alten Bauern: „Seht, Stainer, Euer Jakob zeigt eine ungemeine Liebe zur Musik; ich beobachte ihn schon lange auf dem Chore. Er hat eine feine Stimme und ein treffliches Ohr. Gebt ihn mir, er soll mein Schüler werden. Wer weiß, ist er nicht einmal dazu berufen, nach meinem Tode zu Gottes Ehr' und Preis die Orgel in unserer Kirche zu spielen." Das war freilich ein anderer Vorschlag und der Vater hätte sogleich eingewilligt, wenn die Kühe und Kälber als hirtenlose Schar hätten bestehen können. Jakob durfte aber in den Abendstunden zu dem Organisten gehen, um von ihm den ersten musikalischen Unterricht zu empfangen. Die Unterweisung im Violinspiel sollte beginnen, aber der wackere Lehrer hatte selbst nur eine schlechte Geige und in Absam war damals keine weitere aufzutreiben. Aber Jakob zeigte sich jetzt als Wunderkind. Er rückte mit einer selbstgefertigten Geige hervor, die er nach vielfältigem Studieren und Beobachten innerhalb eines Jahres im Walde beim Hüten des Viehes und nachts in der einsamen Kammer für sich geschnitzt und bezogen hatte. Bald trat der Lehrer vor den alten Stainer und sprach: „Euer Jakob macht solche Riesenfortschritte, daß ich Euch wohlmeinend rate, ihn bei der Musik zu lassen und Euch in Innsbruck nach einem besseren Meister für ihn umzusehen; denn meine Weisheit wird bald zu Ende sein. Besondere Geschicklichkeit zeigt er im Verfertigen von Geigen, wie er denn jene, worauf er spielt, ohne alle Anweisung ganz aus sich selbst heraus gebaut und nach und nach vervollkommnet hat. Wie wäre es, wenn Ihr ihn dieser Kunst ganz sich widmen ließet? Sie nährt ihren Mann und ist ehrenvoll! Ist es Euch genehm, so bringe ich meinen lieben Schüler selbst nach Innsbruck zu meinem Freunde Herz, dem kunstvollen Meister unserer Zeit, der sogar für die Grabeskirche in Jerusalem eine Orgel gebaut hat."

Dem alten Stainer traten Tränen in die Augen. Orgeln bauen, die nur zum Lobe des Herrn die mächtigen Stimmen ertönen lassen, schien ihm ein höchst verdienstliches, frommes Werk, und nun gar ein Schüler des berühmten Meisters Herz werden, das war ein Glück, woran er nie zu denken gewagt hätte. Freudig willigte er ein. Rasch wurde der Kuhhirt von Absam Gehilfe des berühmten Orgelbauers, dessen Verbindungen sich über die ganze Erde erstreckten. Später zog Stainer in seiner Tiroler Tracht nach herzbrechendem Abschied von seinem Meister fort über die Berge in die damalige Welthauptstadt Venedig. Als er nach mehreren Jahren zurückkam, war aus dem Hirten von Absam ein großer, weltkundiger Meister geworden, der durch seine Kunstwerke, die Geigen, mit den ersten und vornehmsten Männern jener Zeit in naher Berührung stand. Der Erzherzog Ferdinand Karl ernannte ihn zu seinem Hofgeigenmacher und erzherzoglichen Diener und Kaiser Leopold I. ließ ihm darüber am 28. Oktober 1658 das Diplom ausfertigen. Dies alles, Kunstfertigkeit, daraus entspringender Wohlstand, Ruhm und Ehre und häusliches Glück, Dinge, die in solchem Verbande jeden anderen Sterblichen beneidenswert hätten erscheinen lassen, konnten ihn, den durch unbekannte Macht tief Gebeugten, nicht mehr erheben. Er hatte in Italien seine Seelenruhe eingebüßt. Wieder stieg er hinauf in den freudespendenden Bergwald. Dort wußte er durch Anschlagen mit dem Hammer volltönendes Holz zu finden, das ihm zur Verarbeitung tauglich schien, dann ließ er den gefällten Baum in seine Wohnung bringen und zerschnitt ihn und machte Geigen daraus. Niemand weiß, wie er es mit dem Trocknen gehalten, wie er den Hals ansetzte, wie er seine Stege bereitete, wie er zusammenleimte, nach welchen Berechnungen er im Innern des Bauches seine Konstruktionen machte; niemand kannte genau seine Verhältnisse und die Kunstgriffe, die er anwandte, um seinen Instrumenten jenen Ton, jene Reinheit zu verleihen, wodurch sie sich vor allen andern nach vielen Jahrzehnten noch auszeichneten und dem Kenner und Virtuosen so wert erscheinen. Auf der Höhe des Lebens und seiner Kunst stehend, wurde es ihm in der Tiroler Landeshauptstadt zu lebendig. Sein Schwermut war so gestiegen, daß ihm nur die Einsamkeit des Geburtsdorfes wünschenswert vorkam. Er übersiedelte nach Absam. Dies veränderte nichts in seinem äußeren Leben, als daß er noch stiller und schwermütiger wurde wie bisher. In Not und geistiger Umnachtung starb er 1683 in seinem Geburtsort, wo sich auf dem Friedhof sein Denkmal befindet.

Auch das Kirchenlied hat zu Stainers Zeit im Tirolerland eine bedeutsame Rolle gespielt, wozu er selbst als Orgelbauer und Geigenfertiger sowie nicht zuletzt als vorzüglicher Musiker sein möglichstes beitrug. Unter dem machtvollen Gesang in seiner

Heimatkirche gewann er die Liebe zur Musik und die Ideen zur eigenen Instrumentenfertigung. Selbst in zaghaften, traurigen Stunden nahm er die Geige und stieg damit in den Bergwald hinauf. Deshalb erhielt sich in Absam die Sage, daß nichts dem Ausdruck gleichzukommen imstande sei, den er in sein gefühlvolles Spiel zu legen wußte. Die Musik brachte ihm mildere Tage, umgeben vom Höhenzauber seiner Heimatberge. Dieser Höhenzauber beeinflußte auch seine Schöpfertätigkeit.

In den Tälern Tirols kann man religiöse Frohstimmung und dem Volk entstammende Kunst auskosten. Wenn sich das Weh der Passionswochen löst, trägt der Volkschor am Fest der Auferstehung die große Freude über die Welt: es ist Ostern — Auferstehen! Nach Weihnachten ist Ostern wohl das Fest, das unter allen Feierzeiten am meisten „inwendig voller Musik" ist. Nach dem schweren, schmerzlichen Moll der Passionstage wird mit einem Mal die Erlösung zum hellen Dur-Jubel der Auferstehung des Herrn, der Auferstehung der Natur. Man denkt an der Amsel Flöten und an der Lerchen Triller. Und wie es im Busch und Baum, auf Bergeshöh und im Tal, auf Wiesen und Weide aufjauchzt in unbezähmbarem neuen Lebensdrange. In keinem *Allegro* braust ein so mächtiges, trunkenes *Crescendo* wie in der stillen Frühlingssymphonie der Pflanzenwelt, vom ersten schüchternen grünen Märzenkeim bis zum vollen Überschwang der Maienpracht. Dieses urmusikalische Fest gibt auch dem nichtmusikalischen Naturfreunde zu denken. Sobald das „Alleluja" verklungen ist, öffnen sich die Tore der Kirche und die Menge strömt ins Freie zu den Wundern der erwachten Gottesnatur mit ihren siegkündenden Berggipfeln. Von Turmeshöhe klingen feierlich die Osterglocken und dringen uns zu Ohren und Herzen. Lausche diesem Klange stets mit Andacht, er will zu deinem Gemüte reden und deine Gedanken in die Höhe heben zur Schönheit der Berge. Diese sind der Schmuck der Erde, die Zierde der Welt, eine freudige Anlage, ein vollkommenes und ganz unzerstörbares Werk des Lobes und der Ehre; ein Bildnis Gottes, das der Heiligkeit des Herrn nahekommt. Das ist das fesselnde und kraftvolle, das sonnendurchglänzte und herzerfreuende Lied des Höhenzaubers, welches jede griesgrämige Stunde aufjauchzend besiegt.

Hindenburg-Lied

Wer neidet dir die glänzenden Trophäen?
Steht auf, ihr Helden Hindenburgs erwacht!
Entfaltet sind die Fahnen, laßt sie wehen,
Die Trommel wirbelt um der Gräber Nacht!

„Deutschland!" ertönt's! Es darf nicht untergehen!
Es hebt sich wie des Morgens junge Pracht!
Dein Adler kreiset jetzt in fernen Höhen,
Und furchtbar rauschet seiner Schwingen Macht!

Trompetenklang! Horcht, wie es stürmt und rasselt!
Hochherzig ist dein Volk! Es kämpft und siegt,
Hindenburgs Heldenscharen wanken nicht.

Voran! Dort, wo die Flamme wogt und prasselt,
Da tobt die Heldenschlacht, der Gegner liegt!
Drum nimm den Zweig, den Dankeshand dir bricht!

Regensburg im Kriegsjahr 1914/15 nach dem Sieg von Lowicz — **Otto von Tegernsee**

Kirchenmusikschule Regensburg. Fürs Vaterland gestorben ist am 9. März der Absolvent des 39. Kurses 1912/13 H. Joseph Zauner, Organist in Essenbach, Soldat im 12. Inf.-Rgt. R. i. p. — **H. P. Ghrd. O. Cist., Marienthal** (Sachsen). E. v. Werras Tod haben Ew. Hochw. tatsächlich übersehen; er ist gestorben am 31. Juli 1913 (cf. *Musica Sacra* 1913, S. 236). Frdl. Gruß! — **H. P. Krtmr. S. J., München.** Bedauere; *Musica Sacra* bespricht nur Kompositionen, die vom Verlag der Redaktion zugesandt werden; *Atqui* war das bei Ihren Liedern nicht der Fall; *Ergo* ... Inzwischen vom Verlag auf Ihre Reklamation hin eingetroffen; wird also nachgetragen werden. Ergst. Gruß! — **H. J. Valdés, San Sebastian** (Spanien). Ihren lieben Kondolenzbrief zum Tode Hallers dankend erhalten, ebenso Ihre Sympathiekundgebungen für Deutschland. Herzlichsten Dank! Ihre frdl. Grüße werden allseits bestens erwidert.

Die Besprechungen mussten für das nächste Heft zurückgestellt werden.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∴ 1915 ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

5. Heft
Mai

Der gregorianische Choral in Theorie und Praxis

Eine Erwägung vorgelegt von Dr. A. Reichenlechner

Über ein Dezennium ist dahingegangen seit dem denkwürdigen *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903, durch welches der alte traditionelle Choralgesang wiederhergestellt und ihm als dem „eigentlichen Gesang" der katholischen Kirche die erste und bevorzugte Stelle eingeräumt wurde. Wenn wir nun die Frage aufwerfen, ob dieser in dem Rechtsbuch der katholischen Kirchenmusik theoretisch niedergelegten Superiorität des Chorals in den deutschen Sprachgebieten auch die Praxis entspricht, so müssen wir im allgemeinen leider verneinend antworten. Ich sage im allgemeinen. Denn für uns kann es sich hier nicht um eine eingehende Statistik mit Angabe von Namen und Orten handeln, wo dies nicht der Fall ist — *nomina sunt odiosa* — sondern nur um die Konstatierung einer Tatsache. Hier seien also jene Diözesen, Kloster- und Kirchenchöre, wo der Choral in vorbildlicher Weise gepflegt wird, ausdrücklich ausgenommen.

Vor allem einmal eine merkwürdige Erscheinung. Wohl erhebt ein großer Teil der Kirchenmusiker den Choralgesang theoretisch auf den Schild, spricht von seinem „ehrwürdigen Alter", von seiner „wundersamen Schönheit", von seiner „verhältnismäßig leichten Ausführbarkeit"; in Lehrbüchern und Zeitschriften, in Kursen und Cäcilienvereinsversammlungen wird auf seine „intensive Pflege" hingewiesen und zu seiner „machtvollen Propagierung" aufgefordert, frägt man aber, wie viele von diesen ausgestreuten Körnern auf fruchtbaren Boden fallen — so sind es erschrecklich wenige, noch viel weniger als im Evangelium. Man könnte ganze Diözesen nennen, die den gregorianischen Gesang kaum dem Namen nach kennen, von einer Ausführung natürlich keine Rede. Ja, man könnte sogar Namen nennen, von Geistlichen und Laien, die theoretisch in Schrift und Wort „den von Pius X. glücklich wiederhergestellten Gesang der katholischen Kirche" begeistert preisen, aber praktisch an der Kirche, wo sie wirken — die *Medicaea* pflegen oder überhaupt keinen Choral. Das nenne ich, falls nicht eigenartige Verhältnisse vorliegen, zum mindesten inkonsequent; von anderen unerfreulichen Erscheinungen ganz zu schweigen.

In den Ländern des deutschen Sprachgebietes hat also das *Motu proprio* Pius' X. in bezug auf den Choral trotz dieser Fanfaren eine allgemeine Durchführung nicht gefunden. Die Gründe hiefür anzuführen, ist nicht Zweck dieser Zeilen; vielleicht kommen wir später darauf zurück. Jedenfalls darf die oft erhobene Ausrede, die *Editio Vaticana* liege noch nicht vollständig vor, nicht als stichhaltig angesehen werden; denn tatsächlich sind, mit Ausnahme des *Officium Hebdomadae Sanctae,* die für unsere gewöhnlichen kirchenmusikalischen Verhältnisse benötigten

Teile, Graduale und Vesperale, in verschiedenen, praktischen Ausgaben längst bei den deutschen Verlagsfirmen erschienen.

Wollen wir also aufrichtig sein, so können wir die Behauptung, daß andere Länder in bezug auf Choralpflege uns überlegen seien, nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, kann uns die eine Tatsache allein schon die Augen öffnen, daß in deutschen Landen keine einzige kirchenmusikalische Zeitschrift besteht, welche sich ausschließlich mit dem Choral beschäftigt, während wir in anderen Ländern — abgesehen von den wissenschaftlichen Monumentalwerken — eine ansehnliche Zahl besitzen, darunter ausgezeichnete Organe; ja ich glaube, eine solche Zeitschrift würde bis jetzt in Deutschland gar nicht bestehen können wegen Mangel an Abonnenten.

Warum ich dieses hier offen ausspreche? Weil ich mit vielen erfahrenen Männern der Ansicht bin, daß es an der Zeit ist, auch auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals wissenschaftlich und praktisch eine Steigerung und ein Aufblühen zu erzielen. Oder sollten die Länder deutscher Zunge, welche in Wissenschaft und Kunst den Primat einnehmen, welche auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik allen anderen zum Vorbild dienen können, gerade auf dem Choralgebiete zurückstehen müssen? Sollte jenes Deutschland, das ruhmbedeckt von Sieg zu Sieg eilt, nicht auch imstande sein, hier ausgedehnte Erfolge zu erreichen? Möge die Zukunft Wandel schaffen und dem gregorianischen Choralgesang neben der mehrstimmigen Kirchenmusik und dem einstimmigen Kirchenlied seinen berechtigten Platz erobern: „Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg!“



Sursum corda

Nun schwing dich auf, mein Herze,
Gib lichter Liebe Schein,
Laß aus dir deinen Wandel
In Gottes Himmeln sein.

Der Aufgang aus der Höhe
Will nun dein sterblich Teil
In großem Glanz verschlingen, –
Es naht, es kommt dein Heil.

Als ew'gen Tages Sonne
Vollbringt es seinen Lauf.
Du aber zeuge Flügel,
Mein Herz, und schwing dich auf.

Präfation

Gott, dir erglüht in tief geheimem Bewegen,
Glüht dir in Liebe und Dank, glüht in Gesängen,
Die vom Herzen aufquellend über die Lippen sich drängen, –
Meine Seele, Geliebter, glüht dir entgegen.

Komm nun und säume nicht länger, du himmlische Klarheit,
Tauet, ihr Himmel, auf daß die Fülle der Gottheit uns werde,
Sprosse den Heiland hervor, du gesegnete Erde, –
Gott, laß mich glauben und schauen die fleischgewordene Wahrheit.

Laß mich an deines Anblicks durchscheinendem Glanze
Zünden der Seele brünstig – inbrünst'ges Begehren
Nach den verborgenen, ach, nach den seligen Sphären,
Da du thronest in deiner Engel und Heiligen Kranze.

Herr, da sie singen in unbegriffenen Weisen,
Engel, Erzengel und alle die himmlischen Heere,
Da sie dir ewig jauchzen den Lobgesang deiner Ehre,
Laß mich mit ihnen, Gott, deine Herrlichkeit preisen.

Siehe, du kommst! Von der Freude hellen Akkorden
Tönen die Himmel herab, hallen die Hügel wider –,
Gott, mein Gott, nun zwingt deine Liebe dich nieder,
Flamme, o göttliches Herz, und donnernd bersten der Ewigkeit Pforten.

Aus der „Missa poetica“ von Ilse v. Stach (J. Kösel, Kempten)



Osterfeiern und Osterspiele im Mittelalter[1])

Von Universitätsprofessor Dr. E. Michael S. J.

Die erste Anregung zum Schauspiel im Mittelalter gab die Liturgie der Kirche.[2]) Aus ihr sind die liturgischen Festfeiern hervorgegangen, und diese haben sich zum geistlichen Schauspiel, dem Vorläufer des modernen Theaters und der modernen Oper, entfaltet.[3]) Es war ein langer Entwicklungsprozeß, aber er vollzog sich stetig und konsequent.

Eine liturgische Festfeier ist jede heilige Messe. In ihr erneuert sich auf unblutige Weise das Weltdrama auf Golgatha. Mehr noch als bei der stillen Messe tritt der dramatische Charakter zutage im Hochamt, bei welchem der an die Opferhandlung sich eng anschließende Gesang des Priesters, des Chores und vielleicht auch des Volkes die Gesamtwirkung mächtig verstärkt. Die Feier der Geheimnisse nicht bloß durch das im Gebet gesprochene Wort, sondern auch durch Handlung, durch dramatische Vorstellung ist also mit der Liturgie der Kirche gegeben.

Eine Erweiterung des offiziellen Gottesdienstes durch meist lyrische Zusätze waren die Tropen. Aber es gab auch Tropen, welche das Geheimnis des Tages lebendig vor Augen stellten und durch Wiedergabe des dem Evangelium entlehnten Dialogs ein drastisches und damit dramatisches Element von bedeutender Entwicklungsfähigkeit bargen.

Ein wahrscheinlich zu Anfang des 10. Jahrhunderts in St. Gallen entstandener Ostertropus[4]) enthält in aller Kürze und überaus anschaulich das Gespräch zwischen den frommen Frauen und den Engeln am Grabe des Herrn. Ein Schritt weiter, und die biblische Szene wurde nicht bloß gesungen, sondern auch für das Auge dargestellt.

Das geschah in der Kirche, von Priestern und andern Klerikern, in engstem Anschluß an die Liturgie. Die Sprache der handelnden Personen war die lateinische. Die einzelnen Worte verstand das Volk nicht. Aber das Ganze ist ihm sehr verständlich gewesen durch vorausgeschickte Erklärungen, durch die Predigt und durch die Werke der bildenden Kunst.[5])

Eine im Jahre 967 den englischen Klöstern bekannt gegebene Anweisung, welche namentlich die Regelung des Gottesdienstes beabsichtigte, erteilt über die Anfänge der liturgischen Feiern wertvolle Aufschlüsse. Als ihr Verfasser wird der heilige Dunstan, Erzbischof von Canterbury (959—988), früher Abt des Benediktinerstifts Glastonbury, genannt. Wie es in der Einleitung dieser Instruktion heißt, wurden bei deren Feststellung Mönche aus Fleury-sur-Loire und aus Gent, wo Dunstan einstens geweilt hatte, zu Rate gezogen. Im besondern wird bei Erwähnung des Heiligen Grabes bemerkt, daß in der Anordnung der für dasselbe geltenden Zeremonien der „Brauch einiger Ordensleute“ maßgebend gewesen sei „zur Stärkung des Glaubens des ungelehrten Volkes und der Neubekehrten“.[6])

---

[1]) Diejenigen unserer Leser, welche vielleicht in der vergangenen Osterwoche die mittelalterlichen Osterspiele mit Choralgesängen in manchen unserer Benediktinerklöster kennen gelernt haben, werden es mit uns dem bekannten Historiker zu Dank wissen, daß er der „*Musica Sacra*“ die Darstellung dieser eigenartigen Erscheinungen, wie er sie noch ausführlicher, einschließlich der Passionsspiele, in seiner ausgezeichneten „Geschichte des deutschen Volkes“ (IV. Buch „Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jahrhunderts“, 4. Band: Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrhunderts“, Freiburg 1906, Herder, S. 400—414) behandelt, gütigst zur Verfügung gestellt hat. Die Red.

[2]) Vgl. Guido Görres, Das Theater im Mittelalter und das Passionsspiel in Oberammergau, in den Historisch-politischen Blättern VI (1840 II) 9 ff. Teuber, Weihnachtsspiele I 4 ff.

[3]) *Léon Gautier*, *Les origines du théâtre moderne. Histoire des mystères*, in des Verfassers *La Littérature catholique et nationale, Bruges* 1894, 229 ff. und *Sepet*, *Origines du théâtre.*

[4]) Ein Faksimile bei *Gautier*, *Histoire de la poésie liturgique* I 216.

[5]) Vgl. Hagemann, Geschichte des Theaterzettels 37, 47. Heinzel, Geistliches Schauspiel 185 ff.

[6]) *Sancti Dunstani regularis concordia*, bei *Migne*, *Patrol. lat.* CXXXVII 476 C, 493 D. Über Dunstan s. Alfons Bellesheim, Geschichte der katholischen Kirche in Irland I, Mainz 1890, 98, 311.

Am Karfreitag wurde nun zufolge dieser Anweisung, wie es noch jetzt üblich ist, ein Kruzifix vom Klerus und von den Laien geküßt, dann von zwei Diakonen mit einem Leintuch verhüllt und in ein Grab gelegt, das sich neben dem Hochaltar befand. Hier ruhte es bis zur Ostermatutin, welche in der dem Fest vorausgehenden Nacht gesungen wurde.

Während der dritten Lektion bereitete sich die szenische Darstellung der Auferstehungsfeier vor. Einer der Brüder begibt sich, angetan mit der Albe und einen Palmzweig in der Hand, zum Heiligen Grabe und läßt sich hier nieder. Bei dem dritten Responsorium treten drei andere auf, in Chormänteln und mit Weihrauchfässern. Sie scheinen etwas zu suchen und nähern sich dem Grabe. Diese drei spielen die Rolle der Frauen, welche mit ihren Spezereien den Leib des Herrn salben wollten. Die weiße Figur mit dem Palmzweig versinnbildet den Engel, dessen die Evangelisten Matthäus (28, 5) und Markus (16, 5) gedenken; bei Lukas (24, 4) sind deren zwei erwähnt.

Der Engel gewahrt, wie die drei Gestalten auf ihn zukommen. Er glaubt, daß sie in die Irre gegangen seien, und „singt mit halblauter und süßer Stimme“: „Wen suchet ihr im Grabe, o Christinnen?“

Die Instruktion führt nur den Anfang dieser Frage an[1]) und setzt das übrige als bekannt voraus. Es ist der erwähnte St. Galler Tropus, der auch dem Folgenden zugrunde liegt.

Die drei Frauen antworten wie aus einem Munde: „Wir suchen Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, o Himmelsbewohner.“ Darauf der Engel: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er es vorausgesagt hat. Geht und meldet, daß er auferstanden ist von den Toten.“

Entsprechend dieser Weisung wenden sich die drei zu dem Chor und sagen: „Alleluja, auferstanden ist der Herr.“ Der Engel aber „ruft sie gleichsam zurück“ mit der Antiphon: „Kommt und seht den Ort, wo bestattet war der Herr.“ Bei diesen Worten erhebt sich der Engel, entfernt das Tuch, mit dem das Grab bedeckt war, und zeigt ihnen den Ort, ohne Kreuz, nur mit den Leintüchern, in die es gehüllt gewesen. Die drei Frauen stellen ihre Rauchfässer im Grabe nieder, ergreifen das Leintuch und halten es ausgebreitet gegen den Klerus hin wie zum Beweis, daß der Herr auferstanden und nicht mehr eingehüllt ist in das Tuch. Dabei singen sie die Antiphon: „Auferstanden ist der Herr vom Grabe, der für uns gehangen hat am Holz. Alleluja.“ Das Tuch legen sie auf den Altar und „im Jubel über den Triumph unseres Königs, der durch seine Auferstehung den Tod besiegt hat, stimmt der Prior das *Te Deum* an“.

Diese in der Instruktion für die englischen Klöster eingehend vorgeschriebene Szene findet sich kürzer gefaßt, aber wesentlich identisch in einem Bamberger Tropar, das ebenfalls noch dem 10. Jahrhundert angehört,[2]) und mit einigen Texterweiterungen in einem Straßburger Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert.[3])

Bald wurde der einen Szene eine zweite angereiht: Petrus und Johannes eilen zum Grabe, und eine dritte: Christus erscheint der Maria Magdalena.

Überaus wirkungsvoll war sodann die Verwertung der dramatisch aufgebauten Ostersequenz *Victimae paschali,* welche im Wechselgesang zwischen Chor und Magdalena vorgetragen wurde.

Der Lauf der beiden Apostel findet sich beispielsweise in einer Augsburger Auferstehungsfeier aus dem 11. oder 12., die Sequenz *Victimae paschali* in einer Trierer Osterfeier aus dem 13. Jahrhundert.[4])

In einer Nürnberger Osterfeier[5]) aus demselben Jahrhundert sind diese beiden Szenen und die ursprünglich aus dem St. Galler Tropus hervorgegangene verbunden. An diesem Nürnberger Stück, das, wie überhaupt die Osterfeiern bis ins 18. Jahrhundert,

[1]) *Migne* a. a. O. 495 D: *Incipiat mediocri voce dulcisone cantare: Quem quaeritis? Quo decantato finetenus respondeant hi tres uno ore....* [2]) Bei Lange, Die lateinischen Osterfeiern 29.
[3]) Ebd. 48ff. [4]) Ebd. 71ff., 82ff. [5]) Ebd. 140ff.



der Liturgie eingeordnet ist, sieht man deutlich, wie sich aus dem ersten Kern das Drama gleichsam organisch herausgebildet hat.

Im Mittelpunkt der Nürnberger Feier steht der auferstandene Heiland — ein gewaltiger Fortschritt gegenüber den bisher genannten Aufführungen, die hier als Nebenszenen sich anschließen oder nachfolgen und ihre Bedeutung durch die Hauptfigur erhalten. Um Christus zu suchen und zu salben ziehen die drei Frauen, vorgestellt durch ebenso viele Priester, an das Grab. Sie sind versenkt in den Gedanken, daß ihr geliebter Meister ein Opfer des mörderischen Judenhasses geworden ist. Aber auch über den Tod hinaus wollen sie ihn lieben.

Diese Stimmungen und Gefühle sprechen sich in den rhythmischen Strophen aus, welche sie, jede einzeln, auf dem Wege singen. In der Nähe des Grabes singen sie gemeinsam: „Wer wird uns von der Öffnung den Stein hinwegwälzen, der, wie wir sehen, das Heilige Grab bedeckt?"

Nun folgt die bekannte Begegnung mit dem Engel. Durch dessen Bescheid sind zwei der Frauen vollkommen zufriedengestellt und bringen dem Chor, d. h. den Aposteln, die frohe Botschaft. Magdalena indes bleibt allein zurück; sie will größere Sicherheit haben. Am Grabe niederkniend beginnt sie mit dem Chor einen Wechselgesang.

Da tritt der Heiland auf, angetan mit priesterlichen Gewändern, barfuß, auf dem Haupte eine Krone. Er schreitet auf das Grab zu, bleibt vor Maria stehen und fragt mit sanfter Stimme: „Frau, was weinst du? wen suchest du?"

Zwar sieht sie ihn, den sie sucht, aber sie erkennt ihn nicht, und mit gedämpftem Ton singt sie: „Herr, wenn du ihn fortgetragen hast, so sage mir, wohin du ihn gelegt, und ich will ihn holen." Sie ist im Begriff, sich zu entfernen. Doch der Herr spricht zu ihr: „Maria!"

Jetzt endlich sieht sie klar. Sie fällt ihm zu Füßen und ruft: „Meister!"

Eben noch quälte schmerzlicher Zweifel ihre Seele. Nun erfüllt ein heiliger Wonneschauer ihr ganzes Sein.

Es ist eine Episode von höchster dramatischer Wirkung. Kein Dichter hat sie geschaffen. Ihre historische Treue ist verbürgt durch das Evangelium. Aber die Verfasser der Auferstehungsfeiern haben das Verdienst, daß sie den Zauber, der in dieser Szene liegt, feinsinnig zu würdigen und zu verwerten wußten.

Maria will die Füße des Herrn küssen. Doch er wehrt die Stürmische mit hoheitsvollem Ernst ab. Aufmerksam lauscht sie auf die nun folgenden Verse, welche in die Trostworte ausklingen: „Weine nicht mehr. Bald wirst du mich zum Vater aufsteigen sehen." In tiefster Ehrfurcht beugt Maria dreimal ihre Knie und singt: „Heiliger Gott, Heiliger, Starker, Heiliger, Unsterblicher, erbarme dich unser!" Darauf erhält sie die Weisung, den Jüngern die frohe Botschaft zu bringen.

Schon beginnen diese einen Hymnus auf die Herrlichkeit des Auferstandenen, da unterbricht sie Maria mit der Sequenz *Victimae paschali,* in deren Rollen sie sich mit dem Chor der Jünger teilt.

In minder glücklichem Einklang mit der chronologischen Abfolge nach dem Evangelium des heiligen Johannes laufen nun dieser und Petrus zum Grabe. Johannes eilt voraus und ist der erste an der heiligen Stätte. Doch der nachfolgende Petrus betritt sie zuerst. Sie holen die Linnen und das Schweißtuch hervor und zeigen beides unter ihrem und des Chores Wechselgesang den übrigen Jüngern. Auf dem Rückweg zum Chor singen sie die Antiphon: „Auferstanden ist der Herr, wie er es vorhergesagt hat, und er wird euch nach Galiläa vorausgehen. Alleluja. Dort werdet ihr ihn sehen. Alleluja. Alleluja. Alleluja." Nun stimmt auch das Volk in den Jubel ein mit dem deutschen Osterliede „Christ ist erstanden".[1]) Zum Schluß singt der Chor das *Te Deum.*

Die sinnfällige Erneuerung von Vorgängen, welche sich vor tausend Jahren und mehr im fernen Palästina abgespielt hatten, verbunden mit dem lebendigen Interesse,

---

[1]) Vgl. Emil Michael S. J., Geschichte des deutschen Volkes, Bd. IV, S. 350.

as die Menschen des Mittelalters an der heiligen Geschichte hatten, gewann sogleich as größte Wohlgefallen der anwesenden Gläubigen, welche, wie die Nürnberger Osterieier zeigt, durch einen passenden Gesang in tätige Anteilnahme traten und so aus loßen Zuschauern in gewissem Sinne auch Mithandelnde wurden.[1] Die jährliche Wiederehr der Festfeiern steigerte die Erfindungsgabe des Klerus, der sie angeregt hatte, und onstiger interessierter Kreise.

Der Inhalt der Darstellungen erweiterte sich mehr und mehr. Die weiblichen Rollen wurden immer noch von männlichen Individuen gespielt; ihre Übernahme durch Frauen ist in Tirol erst für den Beginn des 16. Jahrhunderts, in Metz für das Jahr 1468 bezeugt.[2] Doch in anderer Beziehung fand manche Änderung schon viel früher statt. Man fügte dem Heiligen Profanes bei. Der Humor, und mitunter sehr derber Humor, machte sich geltend. Die Osterfeiern wurden zu Osterspielen, zu geistlichen Opern, die nicht bloß wegen ihrer Länge, sondern auch wegen der Szenen, die nicht mehr in das Gotteshaus gehörten und das weltliche Schauspiel des späteren Mittelalters vorbereiteten,[3] außerhalb der Kirchen aufgeführt werden mußten.

Ein solches Osterschauspiel war das Mysterium von Tours aus dem 12. Jahrhundert,[4] nicht ohne Geist, aber in der vorliegenden Fassung auch nicht ohne kecke Willkür. Ungleich würdiger ist das auf derselben Stufe der Entwicklung stehende Benediktbeurener Osterspiel aus dem 13. Jahrhundert, überliefert durch den berühmten Kodex, welcher aus dem oberbayerischen Stift Benediktbeuren stammt und vornehmlich Vagantenlieder enthält. Von dem Spiel ist nur etwa das erste Drittel erhalten.[5] Aber selbst dieses mit reichen musikalischen Formen ausgestattete Bruchstück bezeugt das Geschick und die Selbständigkeit des Verfassers.

Diesem Osterspiel reihen sich in demselben Kodex an die kleinen Spiele von den Erscheinungen Christi auf dem Wege nach Emmaus, vor den Jüngern ohne Thomas und vor den Jüngern mit Thomas.[6]

Verloren ist das Klosterneuburger Osterspiel, über das nur einige wenige Andeutungen vorliegen, aus denen hervorzugehen scheint, daß sein erster Auftritt sich inhaltlich mit dem Eingang des Spiels von Tours deckte.[7]

Eine literarisch höchst merkwürdige Erscheinung ist das Osterspiel von Muri.[8] Aus diesem Kloster stammen die zwei Folioblätter, auf denen Bruchstücke des Spiels verzeichnet sind. Gegenwärtig befinden sie sich in der Aarauer Kantonsbibliothek.

Merkwürdig ist dieses älteste deutsche Osterspiel deshalb, weil es ganz in der Muttersprache abgefaßt ist und in Wort und Vers jene Reinheit aufweist, welche für die Blütezeit der höfischen Dichtung zu Anfang des 13. Jahrhunderts charakteristisch ist. Eine Nachahmung dieses Musters ist nicht bekannt. Die zahlreichen geistlichen Dramen,

---

[1]) Von den 224 lateinischen Osterfeiern, die Lange in seinem Buche veröffentlicht hat, kommen auf Deutschland 159, auf Frankreich 52, auf Italien 7, auf Holland 3, auf Spanien 2, auf England 1. Zwei weitere deutsche Osterfeiern hat Lange bekanntgegeben in der Zeitschrift für deutsches Altertum XLI (1897) 82f. Die Handschrift, in welcher St. Florian VIII (Lange, Die lateinischen Osterfeiern 127) steht, ist kein Brevier, sondern ein Rituale, wie Adolf Franz (Das Rituale von St. Florian aus dem 12. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1904, 195) berichtigt hat. Hier auch ein besserer Druck der Osterfeier als bei Lange. Einsiedeln II (Lange a. a. O. S. 8, Nr. 81, S. 55) ist zuerst gedruckt worden von Gall Morel im „Pilger" VIII, Einsiedeln 1849, Nr. 15, von Schubiger, Spizilegien V 43, Nr. 1, mit Melodie, und Einsiedeln III (Lange a. a. O. S. 16, Nr. 209, S. 140) von Gall Morel a. a. O. Nr. 14, von Schubiger a. a. O. 49, Nr. 4 mit Melodie.

[2]) J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele in Tirol, in den von Hirn und Wackernell herausgegebenen Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer I, Graz 1897, CCXLIVf. Lintilhac, *Le théâtre sérieux 67.*

[3]) Karl Weinhold, Über das Komische im altdeutschen Schauspiel, im Jahrbuch für Literaturgeschichte I (einziger Band), Berlin 1865, 1ff.

[4]) Coussemaker, *Drames liturgiques* 21ff., 319ff. Milchsack, Oster- und Passionsspiele I 97ff. W. Meyer, *Fragmenta Burana* 95ff.

[5]) W. Meyer a. a. O. Tafel 8—11. Dazu 97f. 125f.

[6]) W. Meyer a. a. O. Tafel 12 und 13. Dazu 131ff.

[7]) Milchsack a. a. O. 105. W. Meyer a. a. O. 126.

[8]) Karl Bartsch, Das älteste deutsche Passionsspiel (muß heißen: Osterspiel), in Pfeiffers Germania VIII (1863) 273ff. Danach der Druck bei Froning, Drama I 228ff.

welche während der folgenden Jahrhunderte entstanden sind, reichen an die Eleganz, Vornehmheit, Originalität und hohe Kunst dieser alten Fragmente nicht hinan.

Bühnenanweisungen fehlen darin. Kein Wunder also, daß auch von Gesang nicht die Rede ist. Nur die Rollen der einzelnen Spieler, die aufzutreten hatten, sind angemerkt, und zwar fast regelmäßig mit lateinischen Worten.

Die bisher angenommene Reihenfolge der Szenen ist unrichtig. Die beiden Pergamentblätter, auf die das Stück von mehreren Händen geschrieben wurde, sind nicht zu lesen, wie man sie gelesen hat, sondern in umgekehrter Ordnung, und zwar beginnt das Spiel auf jener Seite, die man für die Rückseite des zweiten Blattes gehalten hat. Diese wurde zuerst beschrieben, dann nacheinander das ganze zweite Blatt und schließlich die zweite Seite des ersten Blattes. So ergibt sich eine sachgemäße Abfolge der einzelnen Szenen, wie sie sich auch in andern Stücken findet.

Die Handlung wird in dem Fragment lebhaft eröffnet durch ein Gespräch zwischen Pilatus und den Wächtern, welche vom römischen Landpfleger für die Hut des Grabes gedungen werden. Das größte Interesse haben daran die Juden, welche die „Ritter" an Ort und Stelle begleiten, am Grabe aufstellen und dringend ermahnen, nicht zu schlafen. Eine vom Dichter fingierte Ansprache, welche Pilatus in der Abendstunde an das Volk richtet, fordert dieses in strengen Ausdrücken auf, am kommenden Tage sich zur Gerichtssitzung einzufinden.

Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird nun auf das Grab gerichtet. Ein Donnerschlag — der Herr ist erstanden. Die Wächter sind betäubt.

Im Manuskript ist eine Lücke. Vermutlich haben die Juden dem Pilatus von dem Vorfall Kunde gegeben. Dieser schickt den Knecht Kumprecht, damit er die Wächter hole. Sie legen Zeugnis ab von dem Ereignis. Darob geraten die Juden in Bestürzung und empfehlen dem Römer, den Wächtern 20 Pfund zu geben.

Wiederum bricht der Text ab; denn das Blatt ist durch die Schere verkürzt worden. Offenbar sollten in freiem Anschluß an das Evangelium[1]) die Grabeshüter durch das Geld bestochen werden zu der Aussage, daß der Leib des Herrn von seinen Jüngern gestohlen worden sei. Hier wird sich nach dem Vorgang anderer Spiele[2]) die Szene „Christus in der Vorhölle" angereiht haben.

Alles, was der Dichter bisher geboten hat, ist eine Vorbereitung auf jene Szenen, welche den eigentlichen Kern der alten lateinischen Osterfeiern enthalten. Aber auch jetzt begnügt sich der Verfasser nicht mit dem ursprünglichen Stoff. Er nimmt willig die Bereicherungen auf, welche derselbe durch andere erfahren hatte, und stattet ihn durch originelle Zutaten aus.

Pilatus tritt auf, den ein Krämer um die Erlaubnis ersucht, einen Laden aufschlagen zu dürfen. Den verabredeten Preis von zwanzig Mark Goldes erklärt jedoch der Handelsmann, welcher als Jude zu denken ist, erst dann zahlen zu wollen, wenn er seinen Kram verkauft habe. Bis dahin werde er mit seiner Person haften. Pilatus ist damit einverstanden, verlangt indes sehr entschieden, daß der Jude nicht verschwinde, bevor er bei ihm „Urlaub" genommen.

Die nächste Szene führt den Krämer in seiner Bude vor. Mit ergötzlicher Marktschreierei preist er den Leuten seine Waren an, die sonst gar niemand feilhabe. Es sind kosmetische Mittelchen aller Art. Schöne Frauen und Stutzer lassen sich durch den Ausrufer herbeilocken. Er redet sie an und schildert ihnen die treffliche Wirkung seiner Schminke mit eindringlicher Beredsamkeit.

---

[1]) Mt. 28, 12 ff.

[2]) Vgl. Mone, Altdeutsche Schauspiele, Quedlinburg und Leipzig 1841, 108 ff. Es ist richtig: nach dem apostolischen Glaubensbekenntnis stieg Christus vor der Auferstehung zur Vorhölle hinab. Die öfter wiederkehrende Umstellung (vgl. W. Meyer, *Fragmenta Burana* 104) muß indes keineswegs bedingt sein durch die „Unkenntnis eines Laien", wie Mone a. a. O. 109 A. sagt. Die Rücksicht auf eine leichtere dramatische Ausführung erklärt sie zur Genüge.

Aber auch ernste Gestalten treten herzu: die drei frommen Frauen und ihr Diener Antonius. Dieser macht den Sprecher. Er verlangt ein Pfund „Balsam und neue Aromata". In drei Büchsen wird die gewünschte Ware verabfolgt und mit zwanzig Schillingen entgolten. Die vier begeben sich in aller Früh zum Grabe und erhalten die Auskunft, daß Jesus von Nazareth „heut' erstanden" ist.

Daran schließt sich eine Magdalenenklage von echt lyrischem Schwung und mit unverkennbarem höfischen Anstrich, ein Seitenstück zu den bekannten und beliebten Marienklagen. Wenn dieses Stück mit dem vom Dichter beabsichtigten Ausdruck wahren Reueschmerzes, mit der Festigkeit eines charaktervollen Entschlusses, künftig dem „süßen Gott" treu zu dienen; wenn es mit großem Vertrauen auf die Kraft der fünf Wunden und mit jener leidenschaftlichen Sehnsucht, die ein Grundzug der historischen Magdalena ist, vorgetragen wurde: so mußte es auf die Zuhörer eine gewaltige Wirkung haben. In der Klage spricht sich bedingungsloser Abscheu gegen die Sünde, feuriger Bußgeist und glühende Liebe zum Heiland aus.

Maria weiß, daß er auferstanden ist. Doch sie sieht ihn nicht. Sie fleht um Gnade für ihre Missetat. Aber sie hat noch einen andern Wunsch, der ihr ganzes Herz ausfüllt: Sie will ihn, den geliebten Herrn, mit ihren Augen schauen. Sie ist entschlossen, auf alles zu verzichten, wenn sie, ein „freudeloses Weib, nicht mehr sehen sollte seinen Leib". Es ist das berechtigte Verlangen des Geschöpfes, das einmal die Majestät des Schöpfers in irdischer Hülle wandeln sah.

Jesus entspricht der Bitte. Er erscheint ihr, redet die Glückliche mit Namen an und versichert, daß er ihre Klage gehört, ihr Gebet vernommen habe. Der Allmächtige verheißt der immer noch Zaghaften seinen Beistand: sie solle die Frucht ernten für ihre „Reue und stete Treue".

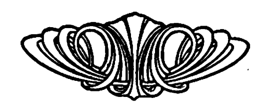
Dem Spiel von Muri stand ein Trierer Osterspiel[1]) in seiner ursprünglichen Gestalt zeitlich nahe. Die Handschrift, in der es sich findet, gehört allerdings dem 15., vielleicht noch dem 14. Jahrhundert an. In ihr liegt aber nur eine niederrheinische Überarbeitung vor, aus der sich der mittelhochdeutsche Originaltext mit geringer Mühe herstellen läßt.

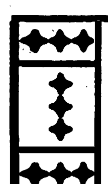
Theoretisch ist diese Arbeit das Bindeglied zwischen den lateinischen Osterfeiern und den deutschen Osterspielen, insofern sie die Art und Weise veranschaulicht, wie etwa zuerst die Muttersprache in den liturgischen Feiern sich Geltung verschafft hat. Sämtliche lateinischen Texte werden hier übersetzt, die gereimten sowohl wie die prosaischen, und zwar ist auf Grund der Spielanweisungen die Übersetzung meist nicht zu singen, sondern zu sprechen. Es ist klar, daß durch diese schleppende Wiederholung die Handlung einen guten Teil ihrer Frische eingebüßt hat.

Künstlerisch steht das ältere Osterspiel von Muri ungleich höher als das jüngere Trierische. Bedeutet dieses eine Phase in der Entwicklung zu einem bestimmten Ziele, so hatte der Dichter des Stückes von Muri das Ziel bereits erreicht.

---

[1]) Bei Froning, Drama I 46ff. Vgl. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele 120, 235ff. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I 112f. In Anlage und Ausführung erinnert das Trierer Spiel an das Wolfenbüttler und an ein Erlauer. Wirth a. a. O. 9, 123, 251ff. Karl Ferd. Kummer, Erlauer Spiele, Wien 1882, XXXIIff., 31ff.





Über Textunterlage und Textbehandlung in modernen kirchlichen Tonwerken

Eine Studie von † Jakob Quadflieg. (Fortsetzung)

Ad 3. Der „Deutlichkeit" des Textes tut es vor allem Abbruch, wenn die Worte desselben zu sehr[1]) durcheinandergewürfelt werden. Zunächst sei hier bemerkt, daß man an die Deutlichkeit, bezw. „klare Verständlichkeit" des Textes, vollends bei Chorvorträgen, nicht zu hohe Ansprüche stellen darf. Wenn es selbst künstlerisch vorgebildeten, mit allen Sprechschikanen (Zisch- und Stoßlauten, gehäuften Konsonanten usw.) vertrauten Gesangssolisten nicht immer gelingen will, bei ihren Solovorträgen von aufmerksamen Zuhörern durchweg verstanden zu werden (und daß dies so ist, wird durch die Notwendigkeit der Textbücher für Theater und Konzertsaal bewiesen), wie soll man bei einem Chorvortrage erwarten dürfen, Wort für Wort zu verstehen! Von ungünstiger Stellung des Chores in manchen Kirchen, schlechter Akustik, Nachhall, Geräusch, Unruhe u. dgl. fast unvermeidlichen Umständen soll nicht einmal die Rede sein. Wie viele Zelebranten (also Solisten) mag es geben, denen es gelingt, jedes Wort der Präfation, der Orationen, des Evangeliums usw. klar vernehmbar an das Ohr der Menge zu bringen? Also: die Anforderungen an die deutliche Vernehmbarkeit aller Textworte dürfen nicht zu hoch geschraubt werden. Aller andern Kirchenmusik vorauf hat auch hier wieder der Choral wegen seiner Einstimmigkeit, die eine gleichzeitige Textaussprache durch alle Sänger bedingt, bei weitem den Vorrang, während selbst das deutsche, ebenfalls einstimmige Kirchenlied (trotz des deutschen Textes) bei der geringeren Sorgfalt der Volksmenge im Sprechen schon bedeutend im Nachteile ist.

Dem Choral am nächsten stehen die durchaus homophon gehaltenen mehrstimmigen Kompositionen, bei welchen sich ja keine einzige Stimme auch nur mit einer Silbe von der andern Stimme entfernt. Solche Kompositionen sind es, welche von vielen Chören (und Dirigenten) für die „leichteste" Kirchenmusik gehalten und vorzugsweise zur Aufführung gewählt werden. Ob dann halsbrecherische Schwierigkeiten in den Intervallen (für die Einzelstimmen z. B. chromatische Gänge und absolut unmelodische Führungen), oder in den Harmonien (für die Gesamtstimmen z. B. schwierige Modulationen und dissonierende Akkorde) oder bezüglich des Rhythmus vorkommen: das wird überwunden, wenn nur „die Worte nicht durcheinandergehen", wenn's nur möglichst geschlossen vierstimmig weitergeht, ohne Pausen, ohne Zählen, ohne Einsätze. Dieser Vorzug der homophonen Satzweise bezüglich der Verständlichkeit der Worte wird aber auf die Dauer nur gar zu leicht zum größten Nachteile für die Kunst. Und wenn P. M. Ortwein einwendet: „Muß denn der liebevolle Gefühls- und Stimmungsaustausch einer Anzahl denkender und vernünftig fühlender Menschen (= der polyphone Chor) so stattfinden, daß hiebei die verschiedenen freien Stimmen in ihrer Nachahmung durcheinander sprechen? Wenn in einer betenden Gemeinde alles durcheinander murmelt, so gilt dies als „unschön"; allein der Chor, welcher das betende Volk vertritt, soll wacker „imitieren", Text zerpflücken, Text verwirren, Text wiederholen dürfen, und dies soll sogar als besonders „schön" gelten, — dann schießt Ortwein auch hier weit übers Ziel hinaus; er übersieht den großen Unterschied zwischen einer undisziplinierten „regellos murmelnden Volksmenge" und dem nach genauen Tönen und rhythmischer Gliederung geregelten Musikvortrage eines disziplinierten Chores, und seine Einwendung wäre leicht mit Stellen aus seinen eigenen Kompositionen zu entkräften. Freilich kann selbst mit der Flagge der Kunst die Textvermengung in Bachs *H*-moll-Messe nicht vollständig zugedeckt werden, wenn dort in Nr. 7 (!?) des *Credo,* einem Duett zwischen Sopran und

---

[1]) Daß bei polyphoner Satzweise auf ein und demselben Taktteile alle vier Stimmen eine andere Silbe aussprechen, ist bei weitem nicht so gefährlich, bezw. verwirrend, als P. M. Ortwein darlegen möchte.

'enor, letzterer den Satz *„Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens“* singt, vährend ersterer gleichzeitig (wohlverstanden: als Duett!) den folgenden Satz *„Domine* *'ili unigenite, Jesu Christe altissime“* (sic!) zu singen hat. Ähnlich ist's im *Credo* der 3eethovenschen *Missa solemnis* an der Stelle, wo der Sopran den Satz *„Qui cum Patre“* nd der Alt *„qui locutus est“* singt, während Tenor und Baß das Wort *„Credo“* hineinufen. Noch schlimmer allerdings ist es mit einem für den liturgischen Gebrauch eschriebenen fünfstimmigen *„Libera“* von Ett bestellt, in welchem (wahrscheinlich m mit dem vorhandenen Text „bälder aufzuräumen“) jede der fünf Stimmen einen andern 'extsatz singt, so daß (textlich dargestellt) folgende merkwürdige „Partitur“ entsteht:

Sopran: *Líbera me Domine . tremendá.*
Alt: *Quándo coeli . . . . . per igném.*
I. Tenor: *Díes illa . . . . valdé.*
II. Tenor: *Trémens factus sum . . . . irá.*
Baß: *Réquiem . . . . eis.*

o daß also die fünf Stimmen gleichzeitig mit den Silben *Li, Qua, Di, Tre* und *Re* be-innen und mit den Silben *da, nem, de, ra* und *is* ebenso gleichzeitig schließen; was lazwischen liegt, ist ebenfalls vom Bösen. Kurz wird dadurch die Sache, aber heillos lurcheinander und für die Liturgie unbrauchbar auch, da neben der summarischen 'extvermengung auch die liturgische Form des „Responsoriums“ bezüglich der Wiederolungen vernichtet wird. Wie es mit dem „Ausdruck“ des fünffachen Textes beschaffen ein muß, läßt sich denken. — An einer Messe Etts tadelt Witt, daß in einem Teile lerselben der Text so „ineinandergeschachtelt“ sei, daß die Komposition unverwendbar vurde. An anderer Stelle tadelt er irgendeinen Komponisten: „Das musikalische Thema um *Agnus Dei* ist wenig glücklich erfunden, und wenn die Solostimmen den Text so zerpflücken', daß die erste *‚Agnus'*, die zweite *‚Dei'*, die dritte *‚qui tollis peccata'* ingt, und die vierte mit dem bloßen *‚mundi'* abschließt, so ist das schon mehr geschmackos als sinnreich.“ Ein Fehler gegen die Liturgie ist es auch, „wenn in einer Messe der 3aß gegen alle Ordnung in das *Christe eleison* ein zweimaliges *‚Kyrie' eleison* hineiningt“. Ebensowenig lobens- wie nachahmenswert ist es aber auch, wenn bei Palestrina Ähnliches zu finden ist. Das *„Et incarnatus est“* der vierstimmigen Messe *„Dum esset ummus Pontifex“* ist so kurz gehalten, der Text so „ineinandergeschachtelt“, daß von ämtlichen vier Stimmen der Tenor allein die so wichtigen Worte *„de Spiritu Sancto“* ingt, und daß der Baß schon mit *„ex Maria“* einsetzt, während der Sopran noch las letzte Wort *„est“* von *Et incarnatus est* singt; das *„et homo factus est“* dagegen immt sechs Takte für sich allein ein, und das ist ebensoviel, wie die sämtlichen orhergehenden Worte einnehmen. — Eine noch schlimmere Komposition als das *Libera* on Ett ist die des Orlandus Lassus über den Text *„Super flumina Babylonis etc.“*, der ollständig in Silben und Buchstaben zerzaust und wieder zusammengeschweißt wird also die Anwendung der synthetischen Lesemethode auf die imitatorische Kompositionsveise); die einzelnen fünf Stimmen singen dann *S, u, Su; p, e, r, per; Super; f, l, u, flu; er flu; Super flu; m, i, mi; flumi; per flumi; Super flumi; n, a, na; mina* (sic!); *flumina; er flumina, Super flumina;* etc.! Welch wunderliche Idee und übermütige Komponistenaune! Derselbe geistreiche Lassus hat den bekannten „Solmisations-Hymnus“ zum eiligen Johannes so komponiert, daß er bei der ersten Zeile die Silbe und Note *„Ut“*, n der zweiten die Silbe und den Ton *„Re“*, in der dritten Zeile Silbe und Ton *„Mi“* ınd so weiter, unisono (bezw. von einer Stimme) singen und erst die jeweilige zweite Silbe fünfstimmig erklingen läßt, was sich, nebenbei gesagt, gar nicht so übel anhört, bwohl die Idee nicht mit Unrecht unter die „Spielereien“ einzureihen ist. Und selbst Palestrina setzt (die Themen verfolgend) in seiner vierstimmigen Messe *„Ave regina oelorum“* mitten zwischen das *Glorificamus te* der drei übrigen Stimmen das *Adoramus e* des Tenors.

An dieser Stelle seien auch die beachtenswerten Worte Bellermanns angeführt, velcher will, „daß die letzte oder vorletzte Silbe des unter das Thema gelegten Textes zu einem kürzeren oder längeren Melisma benutzt und solche einer Silbe zugedachte

Tonreihe nicht durch unnütze Wortwiederholungen zerrissen werde, damit die Deutlichkeit der neu eintretenden Stimme nicht verdunkelt wird. Eine solche Textbehandlung hat zum Zwecke, daß man, während die erste Stimme solfeggiert, deutlich die Worte der neu hinzutretenden verstehen kann". Die Klarheit der schönen Fuge in Händels Messias „Durch seine Wunden sind wir geheilet" schreibt Bellermann zum großen Teil der meisterhaften Wortunterlage zu, während er an der Mendelssohnschen Fuge aus Paulus „Denn alle Heiden werden kommen" tadelt, daß „durch große Silbenüberhäufung, Wiederholung der Textworte und Mangel an Anwendung der Melismen oder Solfeggis der Ruhe und Klarheit geschadet wird, da man, wenn alle fünf Stimmen zusammentreten, die allerverschiedensten Silben zu gleicher Zeit hört, so daß keine der vorhandenen Stimmen deutlich zu verstehen ist".

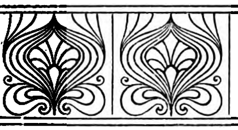
Fazit: Der Deutlichkeit des Textes möge von seiten der Komponisten durch möglichst klare Anordnung der Komposition (faßliche Themen, natürliche Gruppierung des Textes, Abwechselung zwischen polyphonen und homophonen Stellen usw.) und von seiten der Ausführenden durch korrekte Aussprache die weitestgehende Beachtung geschenkt werden!

Ad 4. In bezug auf die rechte „Aufeinanderfolge" der Textworte ist nur wenig zu erinnern, da in den Werken des Cäcilienvereins-Katalogs in dieser Beziehung die größte Korrektheit vorhanden ist. Am souveränsten und unbekümmertsten geht Beethoven in der „Wortfolge" zu Werke. In der *Missa solemnis* läßt er den Worten *„non erit finis"* noch ein dreimaliges, bekräftigendes *„non, non, non!"* folgen. Nun ist dies ja keineswegs sinnwidrig und im Konzertsaale gewiß recht effektvoll, es mag sogar als energischer Ausdruck seiner persönlichen Überzeugung gelten dürfen, jedoch — liturgisch angängig ist's nicht. Ebenso folgt beim *Gloria* den Schlußworten *„Dei Patris. Amen"* zu wiederholten Malen die Intonation *„Gloria in excelsis Deo"* und diesem endlich (ja — endlich!) noch ein dreimaliges *„Gloria, gloria, gloria"* in energischstem Rhythmus! Von dem *„o! miserere nobis"*, dem *„Quoniam tu solus sanctus, quoniam tu solus Dominus, quoniam tu solus altissimus"*, dem *Credo in unum Deum . . ., Credo in unum Dominum . . ., Credo in Spiritum Sanctum . . ., Credo in unam sanctam . . ."*, dem *„Agnus Dei miserere nobis"* und *„Agnus Dei dona nobis pacem"* sei nur vorübergehend Notiz genommen. — Von einer neueren Instrumentalmesse heißt es in deren Besprechung: „Der Text liegt im *Gloria* stark im argen, ja er ist teilweise ganz ohne Sinn, so sind die Wörter versetzt. Im *Credo* steht: *„Et incarnatus est ex Maria Virgine de Spiritu Sancto"*, und vor dem *dona* singt der Solosopran ganz allein das Wort *„miserere"*. Ebenso überflüssig wie unrichtig ist es auch, wenn ein anderer Komponist dem *Hosanna in excelsis* am Schlusse noch das Einzelwort *„Hosanna"* aufpfropft. — Für die Lauretanische Litanei ist für die Folge zu beachten, daß die neu hinzugekommenen Anrufungen an der rechten Stelle einzureihen sind, und daß ältere Kompositionen derselben in entsprechender Weise ergänzt werden sollten.

Fazit: Auch die „rechte Aufeinanderfolge" der Textworte ist zu beachten, was doch keinerlei Schwierigkeiten bereiten kann, da der vorschriftsmäßige Text in korrekter Fassung vorliegt und jedem zugänglich ist.

(Fortsetzung folgt)





Besprechungen



I. Bücher und Schriften

Aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel, Leipzig:**

Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte, II. Bd., 2. Teil: Das Generalbaß-eitalter (ungeb. 15 ℳ); 3. Teil: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts (ungeb. 10 ℳ).

Den vierten Halbband seiner Musikgeschichte überschreibt Riemann mit „Das Generalbaßzeitalter“ nd behandelt darin die Monodie des 17. Jahrhunderts, also den *Stile recitativo* und die Anfänge der Oper, es Oratoriums, der Kantate und der Suite und Sonate, dann den Sieg der formalen Prinzipien und die Veltherrschaft der Italiener; eine reiche Zahl von Tonsätzen veranschaulicht den Text. Der fünfte Halb-and ist der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, also den großen deutschen Meistern in drei Büchern ewidmet; er enthält durch zahlreiche Beispiele illustriert die Verschmelzung des monodischen Stils mit em polyphonen in der Kunst der Altklassiker Schütz, Bach und Händel, den modernen Instrumental-til und das neue deutsche Lied, die Romantik. Im Rahmen eines kurzen Referates auf den überreichen toff und seine interessante, neuartige, zum Teil den Widerspruch herausfordernde Behandlung durch en gelehrten Historiker einzugehen, ist ein Ding der Unmöglichkeit; wir hoffen aber im Laufe der Zeit uf manche der neuen Deutungen zurückzukommen. So liegt nun mit diesem Schlußbande das reiche Verk echt Riemannschen Geistes, das eine ganz neue Periodisierung der Musikgeschichte angebahnt und urchgeführt hat, nach acht Jahren vollendet vor — eine Großtat für Verfasser und Verleger.

Riemann, H. Studien zur Byzantinischen Notenschrift. Preis 75 ₰.

1909 hat Riemann seine paläographische Studie „Die Byzantinische Notenschrift im 0.—15. Jahrhundert“ der musikwissenschaftlichen Welt vorgelegt; heute gibt er „Neue Beiträge“ ur Lösung der im obigen Buche behandelten Probleme. Das nur 17 Seiten starke Heftchen enthält auptsächlich eine Auseinandersetzung mit Tillyard, Dozent an der Universität Edinburg, welcher 1911 n der Byzantinischen Zeitschrift, dann 1911 und 1913 in Arkwrights *Musical Antiquary* und ndlich in der Zeitschrift der I. M. G. wertvolle Beiträge zur Entzifferung der Byzantinischen Noten-chrift gebracht hatte. „Hoffentlich gelingt es mir,“ schreibt Riemann (S. 1), „Tillyard zu überzeugen, daß einer von uns beiden bis jetzt die volle Wahrheit in allen Details ergründet hat, daß aber bei einiger Nachgiebigkeit von beiden Seiten die Lösung der Probleme einen guten Schritt weiter vorwärts gebracht verden kann.“

Schäfer, K. L. Einführung in die Musikwissenschaft (Band VII der „Handbücher der Musiklehre“). Mit 74 Abbildungen im Text. Ungeb. 4 ℳ.

Der bekannte Berliner Professor hat schon in der Sammlung „Göschen“ ein Bändchen (Nr. 21) „Musikalische Akustik“ herausgegeben, das 1912 die zweite Auflage erlebte und von uns kurz besprochen vurde. Das vorliegende Buch ist eingehender und umfangreicher. Der Verfasser behandelt sein Thema n drei Hauptabschnitten: Die physikalische Akustik, die uns mit den Schallwirkungen außerhalb des Ohres und unabhängig von diesem bekannt macht; die physiologische Akustik, welche sich mit der Aufnahme des Schalles durch das Gehörorgan und das Nervensystem sowie ferner mit der menschlichen Stimme beschäftigt, und die psychologische Akustik, deren Aufgabe die Lehre von der geistigen Er-assung und Verarbeitung der Gehörseindrücke ist. Der „Musikpädagogische Verband“, dessen Ziel es st, „den Musiklehrerstand nach innen und außen zu festigen und zu heben“, hat mit diesem gediegenen Buch einen weiteren Schritt zu diesem Ziele getan, denn der Verfasser hat es verstanden, den trockenen ind nicht gerade leichten Stoff in 42 Lektionen, unterstützt durch zuverlässige Abbildungen, im ganzen klar und faßlich darzustellen, so daß jeder, der es mit seiner musikalischen Kunst ernst nimmt und diesen nteressanten Problemen nachgehen will, mit diesem Buch aus fachmännischer Feder einen zuverlässigen Führer erhält. Was der Verfasser bei einer Neuauflage zur Erhöhung der Verständlichkeit noch verbessern kann, darüber werden ihm aus Unterrichtskreisen bald Vorschläge gemacht werden.

Bauer, M. Die Lieder Franz Schuberts. I. Band. Preis ungeb. 6 ℳ.

Professor Dr. Moritz Bauer, Privatdozent für Musikwissenschaft an der neugegründeten Universität Frankfurt a. M. hat sich mit dieser Monographie über Franz Schubert als Liederkomponisten sicherlich eine verdienstvolle Aufgabe gestellt, wenn man die Bedeutung des Schubertschen Liedes für die Gesamt-entwicklung des Liedes im 19. und 20. Jahrhundert erwägt und bedenkt, daß weder Schumann, Franz, Cornelius noch Brahms, Wolf ohne Schubert denkbar wären. Der Verfasser gibt zuerst einen all-gemeinen Teil: Die Einteilung der Schubertschen Lieder in Perioden, die formalen Kategorien derselben, Schuberts Melodik und Harmonik, Klavierbegleitung und geht dann zu seinem speziellen Teil, zum kritischen Kommentar sämtlicher Lieder Schuberts über, indem er die Gruppierung der Lieder nach Textdichtern vornimmt. Der vorliegende I. Band umfaßt die älteren deutschen Dichter bis zu Schiller und Goethe einschließlich und stellt seinem Bearbeiter das Zeugnis aus, daß er nicht nur die ziemlich

ausgedehnte Literatur mit Sicherheit beherrscht, sondern mit feinem kritisch-ästhetischen Sinn seinen Stoff behandelt; mögen sich die folgenden Bände würdig dem ersten anreihen!

Lobe-Leichtentritt. Katechismus der Musik (Breitkopf & Härtels „Musikbücher"). Preis ungeb. 1 *M*.

Lobes vielverbreitetes Büchlein, das vor einem Dezennium bereits die 28. Auflage erlebt hatte, ist seit dem Tode des Verfassers zum Nachdruck frei geworden. Vorliegende von Dr. Leichtentritt besorgte Ausgabe darf wohl zu den verlässigsten und besten gerechnet werden und wird auch künftighin Musiklehrern für den Unterricht, Schülern zur Wiederholung des erlernten Stoffes, Dilettanten zum Nachschlagen gute Dienste leisten, zumal der Preis äußerst billig gestellt ist.

Wagner, Richard. Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen deutschen Krieges ausgewählt von R. Sternfeld (Breitkopf & Härtels „Musikbücher"). Preis ungeb. 1 *M*.

Wolzogen, H. von. Gedanken zur Kriegszeit. Preis ungeb. 1 *M*.

Zwei Schriften für die Kriegszeit von verwandten Geistern; ist die erstere eine Blütenlese aus den literarischen Werken des Bayreuther Meisters zur Stärkung des deutschen Gedankens, so bringt die zweite 21 *ad hoc* geschriebene Aufsätze des Bayreuther Freundes.

Aus verschiedenem Verlag:

Schönberger, P. L. O. S. B. Studien zum ersten Buch der Harmonik des Claudius Ptolemäus. Ein Beitrag zur griechischen Ton- und Musiklehre. Beilage zum Jahresbericht des humanistischen Gymnasiums Metten für das Schuljahr 1913/14. **Augsburg, Pfeifer.** Preis 1 *M* 50 *ℌ*.

Der gelehrte Verfasser unternimmt den Versuch, die Quellen und Grundlagen des ersten Buches der ptolemäischen Harmonik auf breitester Basis klarzulegen und somit eine Vorarbeit zu leisten für eine Neuherausgabe dieses Werkes, welches 1699 zum letztenmal in Oxford erschien; zugleich gilt sein Bestreben — und darauf legt er das Hauptgewicht seiner Arbeit — die Entwicklung der Tonlehre der Griechen aufzuzeigen. Für die Spezialwissenschaft bedeutet die mühsame Studie, in der freilich der Philolog den Musiker aufwiegt, einen begrüßenswerten Beitrag.

Riemann, H. Musik-Lexikon. Achte, gänzlich umgearbeite Auflage. **Leipzig, Max Hesse.** In 20 Lieferungen à 80 *ℌ*.

Dem Referenten liegt heute Lieferung 2—10 (von Bamk-Lapadarios) vor, die wiederum die Richtigkeit dessen beweist, was er bei ausführlicher Anzeige der neuen Auflage „des Riemann" (*Musica Sacra* 1914, S. 124) im Schlußsatz geschrieben: „ . . . Riemann gibt in seinem Musiklexikon den Niederschlag der neuesten musikalischen Forschung." Die Biographien der Tonkünstler wurden revidiert, bezw. neue eingeschaltet, die Verzeichnisse der Werke vervollständigt, die historischen, ästhetischen und theoretischen Artikel nachgeprüft und wo sich auf Grund von Spezialarbeiten neue Resultate ergaben, dieselben gewissenhaft verwertet. Daß kleine Ungenauigkeiten auch in das beste Werk sich einschleichen, kann niemals verhindert werden; ich habe mir einige derselben notiert und werde sie wie bisher dem Herausgeber mitteilen.

Moissenet. *L'Enseignement du chant Sacré dan les Séminaires.* **Lyon, Janin Frères.**

Dem Wunsche des Heiligen Vaters, den gregorianischen Gesang in den Seminarien und religiösen Erziehungsanstalten zum Unterrichtsgegenstande zu machen, ist in vielen Gegenden und Diözesen schon entsprochen worden. Desgleichen haben kirchenmusikalische Kongresse sowie Cäcilienvereinsversammlungen hiefür wiederholt ein freudiges Interesse bekundet. Die vorliegende Studie stellt sich als theoretischer Abriß für Choralunterricht dar und behandelt im ersten Teile das *Motu proprio* unter eingehender Würdigung der innigen Zusammenhänge zwischen Liturgie und Gesang. Hervorragend schön sind die Ausführungen des Herrn Verfassers über die Liturgie als *Cultus publicus* (Kap. III), wo wir unter anderem den schönen Satz finden: *„le feu sacré de la louange divine reprendra son éclat et sa beauté, accensus est ignis magnus ita ut omnes mirarentur."* Im zweiten Teile dient die Sentenz des heiligen Thomas von Aquin: *„Bonos cantores faciunt tria: Bona vox, artis documentum, Usus exercitamentum"* als Grundlage für die Darstellung. Demgemäß behandelt der Verfasser hier die phonetische, gesangstechnische Seite seines Enseignements. Die Pflege und Erhaltung der guten Stimme, die Tonbildung und Einschulung des Ohres auf die Harmonie, Fleiß und Sorgfalt überhaupt in Ansehung des wichtigen und erhabenen Dienstes (Kap. I—III) als Sänger der Kirche werden in warmer, überzeugender Sprache dem Leser ans Herz gelegt.

Choral-Blätter im Auftrage des Cäcilienvereins der Diözese Rottenburg herausgegeben von den Benediktinern von Beuron. Nr. 1: Die Festmesse des heiligen Martinus. **Beuron, Musikgesellschaft St. Gregor.** Preis à Heft 15 *ℌ*, Orgelbegleitung 80 *ℌ*.

Zur Erschließung eines tieferen Verständnisses sind diese „Choralblätter", die außer den in moderner Notation umgeschriebenen und mit Phrasierungszeichen versehenen Choralstücken eine kurze Einführung in den liturgischen und musikalischen Gehalt des Textes und der Melodie geben, ein treffliches Hilfsmittel; schade nur, daß ein ganzes Gradualbuch in dieser Form zu umfangreich und kostspielig würde, sonst wäre ein solches Buch freudigst zu begrüßen. Die Orgelbegleitung steht selbstverständlich auf dem bewährten diatonischen Boden der Beuroner Choraltradition. Die Choraltypen derselben scheinen meines Erachtens für den Orgelspieler zu klein, während sie für den Sänger noch genügen dürften; vielleicht wäre in dieser Beziehung noch eine Vervollkommnung des verdienstvollen Unternehmens möglich.

II. Kompositionen

1. Messen

Aus dem Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg:**

Molitor, P. Gr., O. S. B. Messe zu Ehren des heiligen Karl Borromäus für zwei gleiche Stimmen mit Orgel. Partitur 1 M 80 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Ravanello, O., Op. 38. *Missa Eucharistica 2 vocibus mixtis comitante Organo cantanda. Editio II.* Partitur 2 M 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Refice, L. *Missa „Gratia Plena" ad 3 vel 4 voces impares cum Organo.* Part. 2 M 40 ₰, St. à 20 ₰.

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg:**

Wassmer, B., Op. 40. *Missa Sancta Dei Genitrix* für zwei oder drei Singstimmen mit Orgel. Partitur 1 M 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Dietrich, J. H., Op. 19. Messe zu Ehren des heiligen Joseph für vierstimmigen Männerchor. Partitur 3 M, Stimmen à 50 ₰.

— — Op. 20. Messe zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 3 M, Stimmen à 50 ₰.

Aus verschiedenem Verlag:

Pagella, J., Op. 117. *Missa „Don Bosco" ad chorum 2 vocum Organo vel Harmonio comitante.* **Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale.** Partitur 2 M 50 ₰, Stimmen 25 ₰.

Plag, Joh., Op. 73. *Missa Mater Dolorosa* für dreistimmigen Männerchor. **Regensburg, F. Gleichauf.** Partitur 60 ₰, von fünf Exemplaren ab 30 ₰.

Schweitzer, Joh. Messe in *C*-dur für vier Männerstimmen. **Freiburg, Herder.** Partitur 1 M, Stimmen à 10 ₰.

Wagner, Rud. Messe zu Ehren des heiligen Johannes des Täufers für vierstimmigen Männerchor. **Hildesheim, Fr. Borgmeyer.** Partitur 2 M, Stimmen à 25 ₰.

Huber, P. Fr., O. S. B. *Missa festiva* für vierstimmig gemischten Chor, Orchester und Orgel. **Einsiedeln, M. Ochsner.** Direktions- zugleich Orgelstimme 5 Fr. 50 Cent., Singstimmen à 75 Cent., Orchesterstimmen à 80 Cent.

Knops, M., Op. 1. *Missa in hon. S. Francisci Xaverii* für vierstimmigen Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Wenn der Referent nicht irregeht, dürfte P. Molitors zweistimmige Karlsmesse der Widmung nach an den Superior der Barmherzigen Schwestern in Freiburg im Breisgau, Mons. Dr. Karl Mayer, eine pietätvolle Weihegabe sein an das Krankenhaus, wo der allseits verehrte Direktor der Beuroner Kirchenmusikschule während seiner langen Krankheit so treu gepflegt wurde. Die empfehlenswerte Komposition bewegt sich der Intention des Autors gemäß in bescheidenen Grenzen, ohne auf wirkungsvolle Steigerungen zu verzichten, und kann für zweistimmigen Frauen- oder Männerchor gesungen werden. — Hochinteressante Arbeiten stellen die vorliegenden Messen der italienischen Komponisten dar. Der unermüdlich schaffende P. Pagella betitelt seine XV. Messe mit „Don Bosco", dem bekannten Freund und Wohltäter der Jugend, und schafft damit ein Novum, das wohl leicht zu Mißbräuchen und Auswüchsen führen kann, denn unseres Wissens ist der verehrungswürdige Mann noch nicht selig oder heilig gesprochen und was soll in Zukunft unsere Komponisten hindern, z. B. eine *Missa „Palestrina"*, eine *Missa „Richard Wagner"* usw. auszugeben; damit kämen wir aber in eine anscheinend überwundene Zeit zurück. *Facillima* — „allerleichtest" ist die Messe gerade nicht zu nennen, die Bezeichnung „leicht" hätte genügt. Sieht man von manchen melodischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten ab, so darf die Messe ihrem Gehalte nach zu der besseren Messenliteratur gerechnet werden. Ein höheres musikalisches Niveau strebt Ravanellos zweistimmige *Missa Eucharistica* an, worauf schon ihr Entstehen „zur Erinnerung an den Eucharistischen Kongreß in Venedig 1897" hinweist. Sie ist für Sänger geschrieben, die in polyphoner Arbeit zu Hause sind; gleich das erste *Kyrie* in kanonischer Arbeit gibt einen Vorgeschmack hievon, und diese kanonischen Künste bringt der Komponist im Laufe der Messe häufig zur Anwendung (vgl. z. B. *Et resurrexit, Benedictus* usw.), ohne daß dieselben als mathematische, klanglose Gebilde erschienen; im Gegenteil, die Messe ist voll Frische und wird durch die Orgelbegleitung noch gehoben; allerdings ist die letztere mitunter etwas gar vollgriffig ausgefallen, wie z. B. beim Schluß des *Gloria* mit seinem aus dem III. Choral-*Credo* entnommenen *Amen*-Motiv. — Wer Perosis *Missa „Pontificalis"* kennt, findet in des tüchtigen Kapellmeisters an S. Maria Maggiore, L. Refice, *Missa „Gratia Plena"* ein interessantes Gegenstück. Die Messe ist dreistimmig mit Orgel gesetzt; was der Autor auf dem Titelblatt von einer vierten Stimme sagt, ist nicht zutreffend, die vierte Stimme ist nur eine „Flick"stimme, die besser weggeblieben wäre. Fast auf jeder Seite trägt die Partitur das südliche Feuer des Italieners zur Schau. Die Vorzüge der Komposition erblicke ich in der feinen melodischen Linie, die der im Kontrapunkt sattelfeste Autor überall treffend spannt, je nach dem Gefühlsinhalt des Textes. Daß er dabei in rhythmischer Beziehung manchmal etwas daneben greift, soll nicht verschwiegen werden. Den ziemlich zahlreichen Solostellen stehen eine Reihe von Tuttisätzen gegenüber, die an Kraft und Ausdruck nichts zu wünschen übriglassen, z. B. im *Gloria* und *Credo*; für das beste Stück halte ich das *Kyrie*. Dankbar werden die Atmungszeichen hingenommen werden, die der Komponist — manchmal des Guten etwas zuviel tuend — außer den dynamischen und Phrasierungszeichen in Partitur und Stimmen eingezeichnet hat. Überhaupt sind diese beiden letzteren Partituren in

großem Format und saubersten Stich für Chorregent und Organist eine wahre Herzensfreude; man vergleiche bei dieser Gelegenheit einmal den wohltuenden Preis derselben — die eine umfaßt 29, die andere 31 Seiten — mit anderen Partituren unseres Kirchenmusikalienmarktes! Mögen die beiden Messen auch auf unseren deutschen Chören Eingang finden; ist auch ihre Stimmenbesetzung (Alt und Bariton, bezw. Sopran, Tenor, Baß) bei uns im allgemeinen nicht üblich, so gibt es doch viele Chöre, welche eine solche gut gebrauchen können. Für die Italienismen, die man ab und zu in den Kauf nehmen muß, entschädigt eine wert- und gehaltvolle Musik. — Gegen diese Messen nehmen sich die weiteren in ihrem schlichten homophonen Kleide äußerst bescheiden aus und vermehren den Überfluß, den wir an derartigen Kompositionen schon haben; ihre liturgische Brauchbarkeit sei damit nicht in Abrede gestellt. Einen Lichtblick bringen wieder die beiden Messen von Dietrich, Op. 19 und Op. 20, von denen besonders die Messe zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria alle Vorzüge der Dietrichschen Satzweise aufzeigt. — Benediktinerpater Fr. Huber hat sein Opus zum goldenen Priesterjubiläum des inzwischen verstorbenen Abtes des um die Kirchenmusik reichverdienten Benediktinerstiftes Engelberg (Schweiz), H. H. Leodegarius Scherer, geschaffen und wollte offenbar all den Festesjubel hineinlegen, den bei solchen Gelegenheiten ein dankbarer Konvent seinem geistigen Oberhaupte zum Ausdruck zu bringen pflegt. Es besteht kein Zweifel, daß dem Autor dies voll und ganz gelungen ist, und auch das wird man ihm zugeben müssen, daß er die kirchliche Würde nicht aus dem Auge verliert. Die Stellen, die zu etwaigen Bedenken Anlaß geben könnten, werden unter dem Gesichtswinkel des Orchesters betrachtet und unter diskreter rhythmischer Ausführung sich als ungefährlich erweisen; lieber würde man manche Manieren, die an eine vergangene Kompositionstechnik erinnern (vgl. z. B. das *Agnus Dei* mit seinem an die Niederländer gemahnenden *Ochetus*), ohne Schaden des Werkes vermissen. Im ganzen und großen genommen darf aber das Opus als eine brauchbare, nicht zu schwierige, dankbare Festmesse angesprochen werden, die manch unwürdige Orchestermesse verdrängen kann. Daß ein junger, unternehmungslustiger Verleger nunmehr für die Schweiz auftritt, wird von seinen Landsleuten warm begrüßt werden. — Wenn es nicht die Widmung auf dem Titelblatt sagte, würde die Messe von Knops keinen Zweifel darüber lassen, daß wir es mit einem Nekes-Schüler zu tun haben, der sein Opus 1 der kirchenmusikalischen Welt vorlegt. Der Autor braucht sich seines Erstlingswerkes nicht zu schämen; es verrät eine gewandte Hand, die zu manch schönen Höhepunkten führt. Einige trockene und weniger geglückte Partien wird die spätere Routine in zukünftigen Kompositionen auszugleichen verstehen lernen. Für Männerchöre, die den alten Stil pflegen, zu empfehlen.

Es wäre sicherlich nicht von Nachteil — auch hinsichtlich der finanziellen Seite für Verleger und Käufer —, wenn in den meisten dieser Messen das *Credo* nicht komponiert und durch ein Choral-*Credo* ersetzt wäre; die polyphonen Sätze sind in unseren Hochämtern so zahlreich, daß sie mitunter oft erdrücken und eine schlichte, gutgesungene Choralmelodie wie ein frischer Brunnquell auf Sänger und Zuhörer wirkt.

2. Requiem

Gallotti, Salo, Op. 190. *Missa pro Defunctis. In memoriam Humberti I. Italorum Regis.* **New York, G. Schirmer.**

Gallignani, G. *Messa da Morto. In Memoria del Re buono.* **Milano, Bertarelli & Co.** Partitur 4 L., Stimmen à 1 L. bezw. 1 ℳ 50 ₰.

Zwei großangelegte Kompositionen zur Erinnerung an den verstorbenen italienischen König Humbert I. Der Kapellmeister am Mailänder Dom, Gallotti, hat sein Werk aus dem Geist der großen italienischen Tonsetzer für sechsstimmigen gemischten Chor (Sopran, Kontraalt, I. und II. Tenor und I. und II. Baß) geschaffen mit eingestreuten Choralsätzen und dem angefügten Proprium für den Ambrosianischen Ritus. Das Opus wurde unter seiner Direktion am 14. März 1911 in der Kirche S. Maria ad Martyres, dem sog. Pantheon, zum erstenmal aufgeführt. Gallignanis im modernen Stile auf Veranlassung der Philharmonischen Kgl. Akademie geschriebene Komposition erlebte ihre Uraufführung am gleichen Tage des Jahres 1913 in der gleichen Basilika. Es darf wohl zugegeben werden, daß hier zwei tüchtige Künstler — jeder in seiner Eigenart — dem ergreifenden Requiemstext ein wirkliches Königsgewand gewoben haben. Während aber Gallottis Werk von einem großen und geübten Chore aufgeführt in der Kirche wohl seinen Platz haben kann, wird man Gallignanis Requiem diesen Platz wohl kaum mehr zubilligen können, wenigstens nicht in einer deutschen Kirche; im Pantheon mag es zum ganzen Milieu einheitlich stimmen, ebenso im Konzertsaal.

3. Kompositionen für Blechmusik

Es wird gut sein, einleitend die Bestimmungen des *Motu proprio* über diesen Punkt in Erinnerung zu bringen. Dasselbe sagt im VI. Abschnitt: 20. „Strengstens verboten ist das Spiel sogenannter Musikkorps in der Kirche; nur bei besonderem Anlasse und mit Zustimmung des Ordinarius wird eine beschränkte, vernünftige, dem Raum angemessene Wahl von Blasinstrumenten gestattet sein, vorausgesetzt daß die auszuführende Komposition und Begleitung in ernstem Stil, entsprechend und in allem ähnlich dem eigentlichen Orgelstil geschrieben ist."

21. „Bei den Prozessionen außerhalb der Kirche kann vom Ordinarius die Mitwirkung eines Musikkorps erlaubt werden, unter der Bedingung jedoch, daß in keiner Weise profane Stücke gespielt werden. Es ist in solchen Fällen wünschenswert, daß diese musikalische Mitwirkung sich auf die Begleitung einiger geistlicher Gesänge in lateinischer oder in der Volkssprache beschränke, welche von Sängern oder frommen Vereinen, die an der Prozession teilnehmen, vorgetragen werden."

Man sieht aus dem Tenor dieses Abschnittes, daß es der liturgischen Gesetzgebung in erster Linie darum zu tun ist, „profane Stücke“ bei kirchlichen Gelegenheiten fernzuhalten. Das ist auch erklärlich, wenn man die Mißbräuche bedenkt, welche gerade auf diesem Gebiete oft bestehen; die profansten Wünsche und Tänze, welche man sonst bei weltlichen Festen und Tanzvergnügungen hören kann, werden da mitunter in der feierlichen Prozession mit dem Allerheiligsten gespielt und auf eine Rüge des Kirchenvorstandes erfolgt häufig von dem „Kapellmeister“ der Blechmusik die prompte Antwort: „Wir haben sonst nichts; geben Sie uns etwas anders, dann spielen wir's“. Und es ist etwas Wahres an dieser Behauptung, die Literatur auf diesem Gebiete ist nicht groß und so muß dann die Bereicherung derselben dankbarst begrüßt werden. Die nachfolgenden Neuerscheinungen entsprechen alle den Anforderungen des *Motu proprio* und unterliegen in dieser Hinsicht keiner Beanstandung; es sind folgende:

Kleiber, L., Op. 25. Kirchliche Gelegenheitsmusik für vier- bis neunstimmige Blechmusik: Vier Prozessionsmärsche und vier religiös-lyrische Stücke. **Regensburg, Fr. Pustet.** Der neunstimmige komplette Satz 2 M 50 Pf, jede Stimme einzeln à 30 Pf.

Möhler, A.-Gindele, K. Sechs Prozessionsmärsche für das Fronleichnamsfest und ähnliche kirchliche Anlässe. Heft I—III à 2 M.

Santner, K. Religiöser Marsch. Preis 1 M 20 Pf.

Thaller, J. B. Zwei Hymnen. Preis 1 M 20 Pf.

— — Op. 27. Weiheklänge mit Verwendung von Choralmotiven. Preis 2 M.

— — Herz-Jesu-Lied „Auf zum Schwur“. Preis 1 M 20 Pf. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

Die acht Nummern der „Kirchlichen Gelegenheitsmusik“ erfüllen ob ihres ernsten, getragenen Charakters ihren Zweck in ausgezeichneter Weise; es sind außer den vier Prozessionsmärschen: ein *Largo religioso* (das sich auch bei einer Beerdigung gut eignet), ein Motett, ein Meßlied von Haydn und die Ehre Gottes von Beethoven. Mit Ausnahme des Motetts, das besonders bei feierlichen Gelegenheiten eine mächtige Wirkung auslösen wird, sind die trefflich instrumentierten Stücke schon in vierstimmiger Besetzung ausführbar. Format ungemein praktisch. Die Sammlung verdient eine baldige Fortsetzung. — Möhlers empfehlenswerte Prozessionsmärsche sind für kleine, mittlere und große Besetzung ausführbar und in erster Linie zur Begleitung deutscher Kirchenlieder geschaffen, und zwar in der Art und Weise, daß der II. Teil einer jeden Nummer ein passendes Kirchenlied bringt, das mitgesungen werden kann und die übrigen drei Teile eine Paraphrase als Prä- oder Postludium. Als Direktionsstimme für die Blasmusik ist eine eigene Orgelstimme erschienen (Preis 2 M). Das Querformat der Stimmen ist für die Bläser bekanntlich hocherwünscht; leider ist der Stich bei einzelnen Stimmen zu klein ausgefallen (z. B. Heft II Nr. 3 Piston I. B.). — Von der dritten Sammlung „Religiöse Stücke für neunstimmige Blechmusik“ liegen der Redaktion nur die oben angeführten vier Nummern vor, die ebenfalls empfohlen werden können. Das Format ist hier weniger praktisch gewählt.

4. Marien- und Kriegslieder,

welche vor Redaktionsschluß eingetroffen sind und für den Maimonat für unsere Leser noch aufgeführt seien:

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg:**

Fillmetz, R., Op. 59, 2. „Maria, sei gegrüßt“ für eine Singstimme mit Orgel oder Harmonium. Preis 1 M.

Huber, H., Op. 9. Ave Maria für Sopransolo und vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. (Preiskomposition der „*Editoria Musicale Genovese*“.) Partitur 60 Pf, Stimmen à 15 Pf.

Welker, M., Op. 68a und b. Zwei Marienlieder bei Kriegsandachten, a) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel, Partitur 1 M 50 Pf, Stimmen à 25 Pf; b) für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 25 Pf.

Griesbacher, Pet., Op. 183. Hilferuf an die Gnadenmutter von Altötting für eine Solostimme (Sopran oder Tenor) und vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 2 M, Stimmen à 40 Pf.

— — Op. 158. Ave Maria für eine Solostimme (Sopran oder Tenor), zwei Violinen und Orgel.

Engelhart, F. X., Op. 51a. Sieben Marienlieder und ein Weihnachtslied für Soli, 4—8st. gemischten Chor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 30 Pf.

Diebold, Joh., Op. 112. Dreißig Marienlieder für das ganze Kirchenjahr für vierstimmigen gemischten Chor. **Freiburg, Herder.** Partitur 2 M 50 Pf, Stimmen à 50 Pf.

Aiblinger, C., Kriegslied zur Mutter Gottes, ein- oder zweistimmig mit Klavier oder Orgel gesetzt von C. Sattler. **Köln, Tonger.** Partitur 20 Pf.

Kreitmaier, Jos., S. J. Unser Vaterland, drei religiös-patriotische Volkslieder für einstimmigen Chor mit Orgel oder Harmonium.

— — Op. 18. Weltkrieg, 4 Lieder für 1st. Chor mit Begleitung. **Regensburg, J. Habbel.**

Welker, M., Op. 69a und b. Kriegsgebet. a) Für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 M 20 Pf, Stimmen à 20 Pf. b) Für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 80 Pf, Stimmen à 20 Pf. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

Unsere Feldgrauen. 58 der bekanntesten Marsch-, Lager- und Vaterlandslieder für Klavier mit überlegtem Text. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.**

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ **1915** ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

6. u. 7. Heft
Juni u. Juli

Zur Resonanz der Singstimme

Von Hochschulprofessor Dr. Sebastian Killermann

Als eine der Hauptbedingungen zu einem guten Gesange ist die Resonanz, die Beherrschung der Muskeln des Ansatzrohres, vonnöten. Mag auch die Atmung und die Tätigkeit der Stimmbänder richtig verlaufen, hat aber die Mundhöhle nicht die richtige Stellung und Form, dann werden die Töne niemals rein und klar werden. Sie stellt ja den Resonanzboden für dieselben dar. Da nun einige Teile der Mundhöhle fest und unveränderlich, andere aber wie die Zunge und der weiche Gaumen beweglich sind, so wird man sich besonders mit diesen in den Übungen zu beschäftigen haben.

Garcia hat in seiner Schule auf die Ausbildung der Resonanz in der Mundhöhle viel Gewicht gelegt und als Bedingung zum Erwerb eines reinen Klanges die drei Grundregeln aufgestellt: 1. die Zunge in ihrer ganzen Länge abflachen, 2. das Gaumensegel mäßig heben, 3. die Gaumenbögen in ihrer Basis entfernen. Das sind einfache Mittel, die Mundhöhle wirklich hohl und weit zu gestalten, so daß auch der Ton in ihr erklingt und kräftig wird.

Vor allem heißt es beim Singenlernen den Mund gehörig aufmachen; jugendliche Sänger müssen dazu immer wieder gemahnt und angetrieben werden. Dann soll man sich bemühen, die Zunge möglichst abzuflachen. Eine dicke, aufgewölbte Zunge verengt naturgemäß den Mundraum und behindert die Resonanz. Viele glauben, ihre Zunge in der Gewalt zu haben, und doch ist es nicht so. Man muß zu diesem Behufe unter Umständen förmliche Übungen machen, wozu Guttmann[1]) eine Anleitung gibt. Man öffne den Mund und strecke die Zunge langsam aus, ziehe sie ebenso wieder ein; führe sie im Munde herum, wobei man sie zuspitzt, so z. B. von den Wurzeln der oberen Schneidezähne am Gaumen entlang nach hinten und wieder vor. „Man singe einen Ton (ah) und halte ihn so lang als möglich, ohne zu erlauben, daß derselbe seinen klaren Charakter verliere und zu gleicher Zeit versuche man mit dem Ende der Zunge (Zungenspitze) eine kreisende Bewegung zu machen", oder sage und singe dabei nach einem alten Übungsbeispiel „Abraham a Sancta Clara". Die Zunge mittels eines Stäbchens oder Zahnbürstengriffes niederdrücken, erscheint nicht besonders empfehlenswert. Das Organ soll doch von innen heraus jedem Befehle folgen. Auch das Ruhighalten der Zunge muß gelernt sein.

Als Ursache der schlechten Stimme wird vielfach das Zäpfchen beschuldigt; nach Mackenzie[2]) ist nicht das Organ, sondern der Besitzer desselben der Übeltäter. Man soll es nur richtig heben und „so erziehen, daß man es stets in der Macht hat"; dann wird es keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Als Ubung für den weichen Gaumen schreibt Guttmann vor: Den Mund weit öffnen und den weichen Gaumen hochhalten, zuvor ohne Gesang und dann mit demselben.

---

[1]) Gymnastik der Stimme. 7. Auflage. Leipzig.
[2]) Singen und Sprechen, Hamburg.

Auch auf die Stellung des Kehlkopfes ist beim Singen zu achten. Wird er nämlich, wie das bei der Produktion von hohen Tönen leicht der Fall ist, zu sehr gehoben, so wird dadurch die Mundhöhle verengt und es leidet ihre Resonanz. Der Kehlkopf muß, wie schon Merkel[1]) sagte, „durch Muskelkraft stets mehr oder weniger nach unten fixiert werden, wenn in ihm ein bestimmter Ton gebildet werden soll, weil der dazu allemal mehr oder weniger verstärkte Luftdruck den Kehlkopf nach oben zu verschieben strebt.“ Es würde jedoch zu weit gehen, wenn man den Kehlkopf bei jedem Ton an einer Stelle festhalten wollte. Eine kleine Bewegung desselben ist ganz natürlich und notwendig. Guttmann empfiehlt als Übung für diesen Teil das Singen mit geschlossenem Munde, das übrigens auch Mackenzie für gut hält. Es geschieht nämlich unwillkürlich mit tiefliegendem Kehlkopf.

Zur Bildung eines reinen, klaren und vollen Tones gehören also eine weite Rachen- und Mundhöhle. Wie verschieden diese Höhlungen bei einem gewöhnlichen und einem geschulten Sänger aussehen, mögen folgende zwei Bilder lehren:

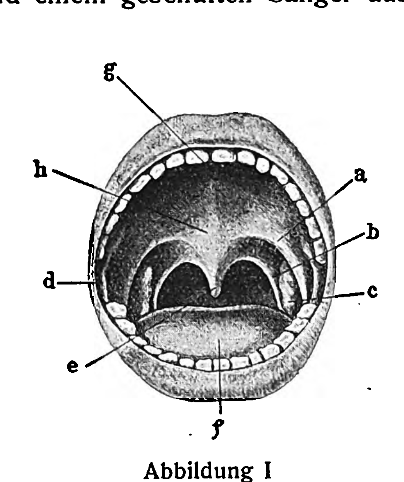


Abbildung I
Mundbild eines gewöhnlichen Sängers
(nach Jul. Chmel Traun, Wien)
a) und b) Gaumenbögen, c) Mandel, d) Unterkiefer, e) Zäpfchen, f) Zunge, g) harter, h) weicher Gaumen

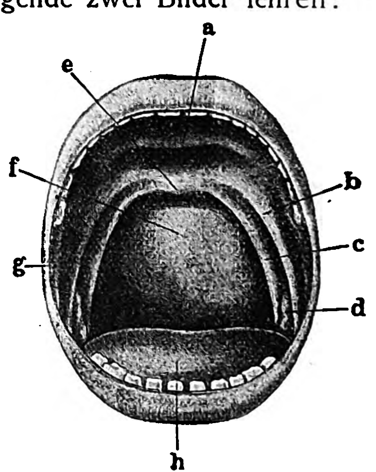


Abbildung II
Mundbild eines Kunstsängers
(nach Jul. Chmel Traun, Wien)
a) Gaumen, b) und c) Gaumenbögen, gestreckt, d) Mandel zurückgedrängt, e) Zäpfchen verschwunden, f) sog. Passavantscher Wulsteingang zum Rachen, g) Unterkiefer, h) Zunge ist abgeflacht

Beim ersteren (Abbildung I) ist die Zunge gehoben, das Gaumensegel und die Gaumenbögen sind im Hintergrunde deutlich sichtbar; der Mund ist eng, die Stimme resonanzarm und dünn. Der geschulte Sänger (Abbildung II) verfügt dagegen über eine weite Mundhöhle; hier liegt die Zunge flach und der weiche Gaumen mit dem Segel ist hochgestellt, so daß man es gar nicht mehr sieht. Auch die Bögen an der Seite treten zurück und wölben sich höher. Der Künstler ging aus der Schule der J. Richter hervor, die durch Tiefsenkung des Unterkiefers (unter Verwertung des Vokals i) die möglichste Öffnung des Mundinnenraumes zu erreichen sucht.

Wenn so die Mundhöhle geweitet ist, dann ist der Weg für den Tonstrom, der aus der Kehle kommt, offen. Er darf nicht zurückgehalten, sondern muß auf den harten Gaumen, den natürlichen Resonanzboden unseres Stimmorgans, geleitet werden, von wo aus er dann frei nach außen erklingt; nicht in der Mundhöhle, sondern gleichsam vor den Lippen, *„a fior di labre“*, wie die Alten sagten, soll die Stimme ertönen. Um den Ton „nach vorne“ zu bringen, übe man, wie Hacke lehrt, fleißig mit den Silben mö, nu, so, ra, li usw.

[1]) Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans, Leipzig.



Palestrinas Geburtsjahr

Eine historisch-kritische Untersuchung von Karl Weinmann

Italienische Zeitungen und Zeitschriften brachten 1914 die Nachricht, daß im Laufe des Jahres (August oder September) in Palestrina ein Denkmal des *„Princeps Musicae"*, Giovanni Pierluigi, enthüllt werden sollte „zur Erinnerung an das 400. Geburtsjahr des Meisters".[1]) Zwar haben bedeutende Musikhistoriker Italiens gegen das Geburtsdatum 1914 laut ihre Stimme erhoben, so besonders der gelehrte Alberto Cametti[2]), aber wie es scheint, ohne besonderen Erfolg. Wenn die Enthüllung des Denkmals 1914 tatsächlich nicht stattfand, so lagen für das Denkmalskomitee jedenfalls andere Gründe vor[3]) als dieser Einspruch der musikhistorischen Forschung. Ich habe an den Stadtmagistrat von Palestrina eine diesbezügliche Anfrage gerichtet und aus dem *„Cabinetto del Segretario"* des *Municipio di Palestrina* unterm 18. März 1915 die Antwort erhalten,[4]) daß man hofft das Denkmal, dessen Ausführung dem Bildhauer Prof. A. Zocchi[5]) in Rom anvertraut ist, im Laufe des Jahres 1915 enthüllen zu können. Ob die maßgebenden Kreise in Palestrina mit dieser Enthüllung wiederum den 400. Jahrestag der Geburt Palestrinas in Zusammenhang bringen werden, darüber liegen mir authentische Nachrichten nicht vor, jedoch scheint man nach den neuerlichen Zeitungsberichten zu schließen,[6]) in Palestrina vorsichtiger geworden zu sein.

Wäre nun diese historische Verwirrung der Daten nur auf das Städtchen Palestrina beschränkt geblieben, so würde der Schaden vielleicht nicht so groß sein; so aber hat das Beispiel der Palestrinenser schon einen beträchtlichen Teil Italiens beeinflußt,[7]) und ist auch auf das Ausland, besonders Deutschland, übergesprungen, das 1914 nicht nur großzügige Leitartikel zum 400. Geburtstage des Meisters von Praeneste in die Welt sandte, sondern auch bereits in Musikbüchern und ernsten Zeitschriften mit diesem Datum operiert. Vor mir liegt das Heft einer kirchenmusikalischen Zeitschrift,[8]) welche einen Aufsatz über Palestrina folgendermaßen beginnt: „Giovanni Pierluigi da Palestrina ist nach den neuesten Forschungen im Jahre 1514 zu Palestrina geboren."

Angesichts dieser „neuesten Forschungen" wird es eine aktuelle Aufgabe bedeuten, das Geburtsdatum des Pränestiners vom musikhistorischen Standpunkt aus einer neuerlichen Untersuchung zu unterziehen. Wenn der Schreiber dieser Zeilen das Resultat dieser Untersuchung hier vorlegt, so geschieht es vor allem

---

[1]) Z. B. *„Musica" di Roma (aprile 1914,* Angelo Salina); *Santa Cecilia,* Torino Nr. 4 usw.

[2]) *„Musica" di Roma (aprile 1914).*

[3]) „. . . Das Denkmal in Palestrina ist 1914 wegen Mangel an Geld nicht enthüllt worden" . . . Frdl. Mitteilung des Cav. Prof. G. Terrabugio in Mailand in einem Briefe vom 17. März 1915 an den Schreiber dieser Zeilen.

[4]) *Palestrina, li 18 marzo 1915: „Il monumento al Principe della Musica ‚Giovanni Pier Luigi da Palestrina' non è stato ancora eretto. La esecuzione del medesimo è stata affidata allo Scultore Prof. Arnoldo Zocchi di Roma e si spera poter inaugurarsi entro il corrente anno"* . . .

[5]) In den *„Monumenti Prenestini"*, die der Sekretär der Stadt Palestrina, Francesco Coltellaci zur 3. Zentenarfeier des Todestages Palestrinas herausgab *(Roma, Tipogr. Ital. 1895)* ist ein *„Bozetto del Monumento onorario a Pier Luigi"* (S. 4) abgebildet. Ob dieser Entwurf mit dem des gegenwärtigen Denkmals identisch ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da meiner Bitte um gütige Übersendung des neuen Entwurfes nicht entsprochen werden konnte.

[6]) Cametti im *„Corriere d'Italia" (30. maggio 1914).*

[7]) Prof. Terrabugio schreibt mir im obigen Briefe: „Man hält hier allgemein 1514, nicht 1526 für das Geburtsjahr des Meisters . . ." [8]) Der „Chorwächter". Solothurn, 1914, Nr. X.

leswegen, weil er in der glücklichen Lage ist, reiches Aktenmaterial hierzu zu besitzen; zudem habe ich dieses Kapitel für die Palestrinabiographie, an der ich seit Jahren arbeite und die mir mein Amtsvorgänger, Prälat Dr. F. X. Haberl, der Herausgeber von Palestrinas Werken, gleichsam als heiliges Erbe zur Ausführung hinterlassen hat, bereits längst fertiggestellt.

* * *

Die Unsicherheit zur direkten Fixierung des Geburtsdatums Palestrinas wird durch das Fehlen diesbezüglichen Aktenmaterials in der Stadt Palestrina hervorgerufen. Der italienische Biograph Pierluigis, Giuseppe Baini, sagt in seinem verdienstvollen Werke:[1] Um Palestrinas Geburtsjahr mit Gewißheit anzeigen zu können, wäre es nötig, die Archive der Stadt Palestrina zu befragen: diese sind aber vorlängst unter den Verheerungen, welche die spanischen und deutschen Soldaten im Jahre 1557 dort verübt, in Feuer aufgegangen. Diese Behauptung Bainis ist in dieser allgemeinen Form nicht richtig. Baini hat sich durch Cecconi[2] zu dieser Ansicht verleiten lassen, wie sein Schüler Cicerchia, Kantor an der Kathedrale von Palestrina, bezeugt und hat „trotz aller Aufforderungen Cicerchias sich nie die Mühe genommen, das Archiv der Vaterstadt seines verehrten Meisters zu durchsuchen".[3] Meine Forschungen an Ort und Stelle haben ergeben, daß sich in Palestrina eine Reihe auf Pierluigi bezüglicher Dokumente vor dem Jahre 1557 vorfinden[4] — allerdings wie schon erwähnt, keines, woraus sich mit Sicherheit das Geburtsdatum ergeben würde.[5] Richtig ist, daß in den Taufbüchern der Stadt Palestrina, die vor den diesbezüglichen Beschlüssen des Trientinerkonzils mangelhaft geführt wurden[6] und die sonst die verlässigsten Zeugen für Geburt und Taufe des kleinen Giovanni sein würden, sich nichts darauf bezügliches vorfindet. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als auf indirektem Wege das Geburtsdatum zu eruieren und so zu dem gesteckten Ziele zu gelangen. Zu diesem Zwecke wird unsere Untersuchung folgende vier Punkte ins Auge fassen:

1. Die bisherigen Geburtsdaten
2. Ihre Prüfung, bezw. Widerlegung
3. ein neues Geburtsdatum
4. Die Einwände gegen dasselbe und ihre Widerlegung

1. Die bisherigen Geburtsdaten

Die Angaben der einzelnen Musikhistoriker schwanken von 1514 bis 1529. Für das Jahr **1514** tritt, abweichend von Baini, vor allem Kandler[7] ein; ihm

---

[1] Baini, G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni da Palestrina. Roma, Società tipografica.* 1828. 2 vol. in 4°. Bd. I., S. 12.
Hiezu: Kandler, Franz Sales, Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nach dem *Memorie storico-critiche* des *Abbate Giuseppe Baini* verfaßt und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von Fr. S. K. Nachgelassenes Werk herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1854.

[2] Cecconi, Leonardo, *Storia di Palestrina.* Ascoli 1756.

[3] Vgl. Schelle, Ed., Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt „Die Sixtinische Kapelle". Ein musikhistorisches Bild. Wien 1872. Vorwort S. VIII.

[4] Haberl hat einige derselben bereits im Cäcilienkalender (Jahrgang 1879, S. 11 ff.) und Kirchenmusikalischen Jahrbuch (Jahrgang 1894, S. 86 ff.) publiziert.

[5] Die Inschrift auf der Marmortafel, die auf dem Torbogen am Eingang des noch erhaltenen, fast ärmlichen Geburtshäuschens Palestrinas in dem engen Gäßchen des *Vicolo Pierluigi* (Nr. 2) in Palestrina angebracht ist, trägt kein Geburtsdatum:

NEL · FABBRICATO · INTERNO · DI · QVESTA · CASA
NACQVE · ED · ABITÒ
GIOVANNI · PIERLVIGI
PRINCIPE · DELLA · MVSICA

[6] Vgl. auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1894, S. 84, Anm. 1.

[7] a. a. O. S. 2.

folgte Bäumker.[1]) Schelle[2]) „nimmt keinen Anstand 1514 als das richtige Geburtsjahr des Tondichters anzunehmen"; Ambros[3]) neigt sich ebenfalls — augenscheinlich auf Grund mündlicher Mitteilung des oben genannten Cicerchia — diesem Datum zu und Haberl[4]) vertritt fest und entschieden, gestützt auf seine Forschungen in Palestrina, das Jahr 1514 — allerdings nur bis 1886. Auch Riemann[5]) übernimmt dieses Datum und führt es bis in die 6. Auflage seines Musiklexikons fort.

Der Vollständigkeit halber muß hier auch das Jahr **1520** als Geburtsdatum angeführt werden. Zwar ist dasselbe meines Wissens in der Publizistik bisher nicht bekannt geworden, aber es findet sich im Archiv der Sixtinischen Kapelle,[6]) nämlich in den *„Memorie incerte"*, welche Baini nach der Publikation seiner *„Memorie storico-critiche"* (1828) angelegt hat. Wollte man darauf besonderen Wert legen, so müßte dieses Datum, weil zeitlich später entstanden, als eine Korrektur von Bainis ursprünglichem Geburtsdatum betrachtet werden.

Dieses ursprünglich von Baini aufgestellte und festgehaltene Datum ist **1524.** Ihm folgt Winterfeld,[7]) der gleich Kandler einen Auszug aus Bainis großem Werk geschrieben und Pierluigi „mutmaßlich im Herbst 1524" geboren sein läßt.

Nicht weit von Baini entfernt sich Haberl mit der Fixierung der Jahrzahl **1526;** seit 1886 „vermutet" der Gelehrte, daß Palestrina in diesem Jahre geboren sei.[8])

Das 300jährige Todesjahr des Meisters zeitigte in seinem Vaterland manche Schriften zu seinen Ehren, in Poesie[9]) und Prosa. Unter den letzteren kommen für uns nur die zwei von Don Cascioli[10]) und besonders die wertvolle von Cametti[11]) in Betracht. Cascioli meint nach Anführung der Haberlschen Hypothese: *„Ma aspettiamo che più chiari documenti ci tolgano questo dubbio"*[12]) und Cametti sagt nach Zitation der bisherigen Beweisstücke: *„Dunque il Pierluigi sarebbe nato 1526."*[13]) Auch die in musikhistorischen Kreisen angesehene Brenet[14]) steht in ihrer Palestrinabiographie auf diesem Standpunkt: *„Il faut donc, jusqu'à nouvel ordre, accepter hypothétiquement, pour la naissance la date de 1526, qui peut s'accorder avec les événements de sa vie."*[15]) Und soeben läßt Schmitz[16]) eine kleine, die bisherigen Forschungen über Palestrina auf 55 Seiten kurz zusammenfassende Biographie erscheinen, in der er gleichfalls dieses Datum vertritt: „Also 1526 wird unser Meister geboren worden sein."[17])

Italienische Schriftsteller aus früherer Zeit nehmen als Geburtsdatum das Jahr **1528** in Anspruch. So der oben genannte Leonardo Cecconi, Bischof von Montalto, der in seiner *Storia di Palestrina*[18]) auch von der *„crudel pestilenza"* erzählt, die Baini 1524 in der Stadt Palestrina herrschen läßt, dann der Neffe des ebengenannten Bischofs, Luigi Cecconi,[19]) in einem Opusculum von 32 Seiten,

---

[1]) Bäumker Wilhelm, Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des 16. Jahrhunderts. Freiburg 1877, S. 17. [2]) a. a. O. S. 240.

[3]) Ambros W. A., Geschichte der Musik, IV. Bd., 3. verb. Aufl. von H. Leichtentritt, Leipzig 1909, S. 1. [4]) Cäcilienvereinskalender 1879, S. 9. [5]) Musiklexikon, Leipzig 1887, S. 717.

[6]) Dem früheren Direktor der Vatikanischen Bibliothek, R. P. Ehrle S. J., durch dessen liebenswürdiges Entgegenkommen mir das sonst unzugängliche Archiv der Sixtinischen Kapelle erschlossen wurde, sei auch an dieser Stelle der herzlichste Dank ausgesprochen.

[7]) Winterfeld C. von, Joannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Bainis neueste Forschungen dargestellt. Breslau 1882, Seite 3.

[8]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 42, und Proske, *Musica Divina*, I. Bd., 2. Aufl., S. 49.

[9]) *Il Palestrina. Poemetto di Mons. Raffaele Can. Marcelli. Seconda Edizione. Roma 1894.*

[10]) *Cascioli Giuseppe, La vita et le opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma 1894.*

[11]) *Cametti Alberto, Cenni Biographici di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Milano etc. 1894.*

[12]) a. a. O. S. 5. [13]) a. a. O. S. 2. [14]) Brenet M., Palestrina. Paris 1906.

[15]) a. a. O. S. 33.

[16]) Schmitz Eugen, Palestrina. Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel. („Kleine Musikerbiographien.")

[17]) a. a. O. S. 7. [18]) a. a. O. *Lib. IV, Cap. VI.*

[19]) *Cecconi Luigi, Breve memoria di Giov. Pier Luigi da Palestrina. Roma 1825.*

as er dem Fürsten Chigi widmet, endlich im 17. Jahrhundert Torrigio[1]) in seinen Grotte Vaticane".

Endlich sei noch ein Vertreter des 18. Jahrhunderts genannt, Adami,[2]) der as Jahr **1529** für das richtige Geburtsdatum hält.

Das sind die Hauptvertreter der einzelnen Hypothesen für das Geburtsjahr alestrinas. Auf ihnen fußen alle anderen Schriftsteller, die je einmal über Palestrina chrieben oder sein Geburtsdatum in irgend einem Buch oder einer Schrift anführen nußten; und das sind im Laufe der Zeit nicht wenige geworden. Es ist einuchtend, daß bei diesem Schöpfen aus zweiter, dritter und letzter Quelle bei den neisten derselben ein eigenes Raisonnement nicht in Frage kommt, sondern daß er eine dem anderen nachschreibt, „wie es eben trifft".

Doch gehen wir nun an die Prüfung und Untersuchung der einzelnen anefführten Geburtsdaten.

2. Prüfung, bezw. Widerlegung der bisherigen Geburtsdaten

Der eben erwähnte Adami spricht für **1529**. Wie begründet er sein Datum? Er begründet es überhaupt nicht, nennt keine Quelle, versucht keinen Beweis, sondern ehauptet nur, daß im Jahre 1562 Palestrina 33 Jahre alt gewesen sein soll — 3 von 1562 subtrahiert gibt 1529 —, für eine historische Untersuchung eine zu ürftige und unsichere Grundlage. Aber könnte man Adami als Schriftsteller, der ns am frühesten unter den Historikern Palestrinas Geburtsdatum nennt, nicht uten Glauben entgegenbringen?

Die Entscheidung dieser Frage wird davon abhängen, wie *Andrea Adami da Bolsena, Cittadino originario Veneziano, Beneficiato di S. Ma Maggiore e Mrõ della Capella Pontificia* — so lautet die Titulatur unter seinem Porträt in den *„Osservazioni"* — als Historiker einzuschätzen ist und welchen Quellenwert er für sein Werk beanspruchen darf. Hören wir darüber das verneinende Urteil Haberls, der m Kirchenmusikalischen Jahrbuch[3]) „das traditionelle Musikprogramm der Sixinischen Kapelle" nach Adamis *„Osservazioni"* wiedergibt: „Die historische Eineitung *(prefazione storica)* kann bei dem gegenwärtigen Stande der historischen Forschung, und nachdem Baini in seinem Werke über Palestrina schon **1828** eine Menge von Irrtümern und Unrichtigkeiten verbessert und aufgedeckt hat, in keiner Weise als Quelle gelten. Die wenigen Urkunden, welche Adami aus dem Archiv der Sixtinischen Kapelle mitteilt, sind nicht nur sehr unvollständig, sondern auch ußerst mangelhaft und beziehen sich fast ausschließlich auf Privilegien, Benefizien und bedeutungslose Notizen."

Cecconi und Torrigio bedürfen mit dem Jahre **1528** wohl keiner eigenen Untersuchung und Widerlegung, denn beide benützen als Quelle — Adami, nur nehmen sie als Todesjahr nicht wie Adami 1594, sondern 1593 an, daher bei der Subtraktion als Ergebnis 1528 als Geburtsjahr.

Fügen wir diesen schwach begründeten Positionen sogleich eine weitere, ähniche an.

Welche Beweise stehen für das Jahr **1520**? Die Notiz in den *„Memorie incerte"* m Archiv der Sixtinischen Kapelle lautet: *„Il principe della Mus. a Capp., Pierluigi da Pal., nacque circa l'anno 1520, studiò il contrapunto da un certo Mel Fiamm., di 22 anni fece sentir in S. Pietro Vaticano una sua produzione essendo maestro il buon Animuccia; di anni 26 entrò pel cantore Pontificio."* Darnach hätte also Palestrina zirka 1520 das Licht der Welt erblickt, seine Musikstudien bei dem

[1]) *Torrigio F. M., Le sacre grotte vaticane. Roma 1639. Part. II, Cap. II, p. 166.*
[2]) *Adami Andrea, Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia. Roma 1711.*
[3]) Jahrgang 1897, S. 36 ff.

Flamländer Mel gemacht und wäre mit 26 Jahren in die Päpstliche Kapelle getreten; eine Komposition des 22jährigen wäre unter Animuccia in St. Peter aufgeführt worden.

Diese Angaben widersprechen direkt den vorhandenen Dokumenten. Wäre nach diesem Datum eine Komposition des 22jährigen Pierluigi in St. Peter unter Animuccia zur Aufführung gekommen und Pierluigi mit 26 Jahren in die Päpstliche Kapelle eingetreten, so müßte der Florentiner Animuccia um 1542 Kapellmeister in St. Peter gewesen und die Aufnahme Pierluigis in die Päpstliche Kapelle 1546 erfolgt sein. Beides ist nach den Akten unrichtig: Giovanni Animuccia ist erst 1555 als Kapellmeister in St. Peter nachzuweisen und Pierluigis Eintritt in die Päpstliche Kapelle erfolgte ebenfalls erst am 13. Januar 1555.

1514 ist das Geburtsdatum, das am meisten und am zähesten bis in unsere Tage festgehalten wird. Ihr Beweismaterial entnehmen die Verteidiger dieses Datums hauptsächlich einer Inschrift, die sich auf einem Porträt Palestrinas aus dem 16. Jahrhundert (früher im Quirinal, jetzt in der Sixtinischen Kapelle) befindet und die folgendermaßen lautet: *„Joannes Petrus Aloysius Praenestinus, Musicae Princeps, sub Julio III. prius cantor, mox sub Pio IV. modulator pontificius, lateranae et liberianae, demum bis vaticanae basilicae capellae magister. Obiit IV. Idus Februarii MDXCIV. vixit prope octogenarius; sepultus est sub Sacello vaticano Ss. Simonis et Judae."*[1]) Von des Meisters Todesjahr 1594 das Lebensalter von 80 Jahren subtrahiert gibt das Geburtsjahr 1514.

Nun läßt sich aber nachweisen, daß diese Inschrift erst aus späterer Zeit stammt — Andrea Adami kannte sie 1711 noch nicht — und daß sie nach Haberls Untersuchung (im Verein mit sachverständigen Zeugen im März 1886) nicht vor zirka 1750 an dem betreffenden Ölgemälde angebracht worden ist: „Die Autorität der Inschrifttafel fällt in nichts zusammen; von 1514 als Geburtsjahr Pierluigis kann keine Rede mehr sein."[2])

Doch noch eine andere sicher nicht zu verachtende Autorität führen die Verteidiger dieser Position ins Feld; es sind die Worte keines geringeren als des Sohnes von Palestrina selbst, Iginio, in der Dedikation des VII. Bandes der Messen an Papst Clemens VIII., den Iginio kurz nach seines Vaters Tod herausgab und wo er von seinem Vater behauptet, er habe fast siebzig Jahre seines Lebens mit Kompositionen zu Gottes Lob verbracht: *„Joannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens . . ."*[3])

Kandler[4]) sagt hiezu: „Ich kann nicht umhin, diesmal meinem Autor (Baini, der 1524 festhält) nicht beizustimmen: das *‚Septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens'* heißt nur eben soviel, als: beinahe 70 Jahre zum Lobe des Herrn in der schaffenden Kunst tätig gewesen sein. Pierluigi konnte deshalb immer noch, wie es auf dem oben gedachten alten Porträtrahmen heißt, ein *Octogenarius* (Achtziger) gewesen sein, weil es ganz wahrscheinlich bleibt, daß er als ein Knabe von beiläufig 10 Jahren in den Kirchendienst eintrat, dessen Dauerzeit Iginio mit dem Obigen ohne Zweifel angedeutet wissen wollte." Und Ambros[5]) hält ebenfalls dafür, „daß also jene ‚70 Jahre' buchstäblich zu verstehen wären, indem der große Meister nicht schon als Wickelkind, sondern mit etwa 10 Jahren Musik zu treiben angefangen."

Es ist sicherlich nicht ausgeschlossen, daß man die Worte Iginios in der eben ausgedeuteten Weise auffassen kann, aber keineswegs notwendig, daß man sie so auffassen muß; ja es ist viel wahrscheinlicher, daß man nach *ex communiter contingentibus,* nach dem allgemeinen Sprachgebrauch, dieselben von der gesamten

---

[1]) Baini, a. a. O. Bd. I, S. 13. [2]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 43.
[3]) Palestrinas Werke, Leipzig, Breitkopf & Härtel, XVI. Bd., p. 1. [4]) a. a. O. S. 2.
[5]) a. a. O. S. 1.

Lebenszeit Palestrinas verstehen wird. Sagt man ja von bedeutenden Männern überhaupt, sie hätten ihre ganze Lebenszeit der Wissenschaft geweiht und niemand wird es einfallen, bei einer Grabrede oder einem Nachruf, in dem es heißt, daß der Verstorbene fast 70 Jahre der Kunst gelebt habe, die Jahre der Lehrzeit davon in Abzug zu bringen. Und wenn Kandler und seine Anhänger in unserem Falle diese Operation machen, so kommen sie erst recht in Verlegenheit; denn wie lange dauerte die musikalische Lehrzeit des kleinen Giovanni, wann hat er zu komponieren begonnen, wo finden wir hiefür eine aktenmäßige Jahreszahl, nachdem uns seine erste im Drucke erschienene Komposition erst im Jahre 1554 entgegentritt?

Ein weiterer Vertreter des Geburtsjahres 1514 aus der Gegenwart ist der Vizepräsident des Denkmalkomitees in Palestrina, Advokat Pinci. Wir können jedoch seine Ausführungen erst später nach Feststellung des richtigen Geburtsjahres im Zusammenhang mit den übrigen Lebensdaten des römischen Meisters behandeln, da es hauptsächlich nur Einwendungen sind, die Pinci gegen die Annahme eines späteren Geburtsdatums richtet.

Die Worte des Iginio lassen sich also viel natürlicher von der gesamten Lebenszeit Pierluigis auffassen und damit kommen wir zum Geburtsdatum Bainis, der den gleichen Text für sich in diesem Sinne in Anspruch nimmt und nach der einfachen Subtraktion: 1594 — 70 = 1524 mit der Schlußfolgerung erledigt: *„Dunque Giovanni dovette nascere o nell' estate o nell' autumno del 1524."* [1])

Baini hat also hier das *„fere"* auf einige Monate kalkuliert und Palestrina demgemäß im Sommer oder Herbst des Jahres **1524** geboren sein lassen, da er nach den Worten Iginios an seinem Todestage am 2. Februar 1594 fast 70 Jahre alt war. Die Rechnung Bainis kann ebensogut richtig wie falsch sein. Denn fast 70 Jahre alt kann noch mehrere Monate von 70 Jahren fehlen lassen, kann aber auch 69, vielleicht sogar noch 68 Jahre bedeuten, wenn es dem Schreiber auf ein „abgerundetes" Dezennium ankommt. Freilich müssen wir zugestehen, daß dem Biographen in dem angeführten Texte jeder Anhaltspunkt dafür mangelte, wie Iginio dieses *„fere"* ausgedeutet wissen wollte, daß also beide eine vollständig subjektive Schätzung dieses Zeitraumes *„fere"* vornahmen, eine Schätzung, die so lange auf unsicherem Boden schwanken mußte, bis irgend ein anderes Dokument einen verlässigen Kommentar hiezu lieferte und das *„fere"* fest und genau fixierte. Ein solches Dokument hat Baini nicht aufgefunden und somit blieb er auf seinem Geburtsdatum 1524 *„indubitatamente"* [2]) stehen.

Seit des verdienstvollen Biographen Tode (1844) ist aber die musikhistorische Forschung unablässig tätig gewesen und hat nicht nur viele Dokumente erschlossen, welche Bainis Biographie in wesentlichen Punkten korrigieren — ganz abgesehen von seiner einseitigen kritiklosen Verhimmelung Palestrinas im Gegensatz zur unbegreiflichen Verwerfung Orlandos — sondern auch Dokumente, welche neues Licht über bisher strittige Daten verbreiten. Zu diesen Dokumenten gehört das Folgende.

Im Archiv der Sixtinischen Kapelle findet sich in der Tenorstimme des Cod. Nr. 245 ein Panegyrikus auf den Tod Palestrinas eingetragen, und zwar aus der Feder eines Zeitgenossen, der als Zeuge der Begräbnisfeier die allgemeine Stimmung über den Hingang des Meisters zum Ausdruck bringt; wir begnügen uns mit der Anführung des für unseren Zweck notwendigen Passus gegen Schluß:

. . . Cum igitur hec omnia Musicae | munera nemo his temporibus melius prenestino nostro prestiterit, iure optimo | Musicae parentem ut homerum poeticae possumus nominare.

---

[1]) Baini, *Memorie,* I. Bd., S. 14. [2]) a. a. O. S. 13.

Moritur mense februarii die purificationis beatae Mariae Virginis anno | Virginei partus 1594. Sedente Clemente P. P. VIII. fuit sepultus in dicta | Basilica maxima cum pompa funerali et magna cantorum comitante | caterva et qui vidit hec scripsit Melchior mafor. [etatis suae][1]) *annis 68 vixit.*

Ut re mi fa sol la ascendunt sic pervia coelos
Transcendit vocitans nomen ad astra tuum (videl. Prenestine).

O mors inevitabilis, mors amara et improba, mors crudelis, que templa dulcibus sonis privas | et aulas principum, prenestinum dum necasti, illum nobis abstulisti, qui suam per armoniam | illustravit ecclesiam: propterea tu Musicae dic requiescat in pace. | Melchiorissus. |

In diesem Aktenstück wird also von einem Zeitgenossen Palestrinas genau dessen Todestag bezeichnet und von da aus gerechnet dessen Alter mit 68 Jahren angegeben. Somit wäre das ominöse *„fere" septuaginta* des Iginio, an dem Baini gescheitert, durch den Kommentator Melchior mafor oder Melchiorissus interpretiert.

Ein Problem an dem ganzen Dokument bleibt nur die Person des Schreibers. Daß er ein gebildeter, in Kunst und Wissenschaft gleich erfahrener Mann war, geht aus dem Tenor der ganzen Eloge hervor, die Musik und Dichtkunst in ihren Bannkreis zieht; daß er dem verstorbenen Meister im Leben nahegestanden oder wenigstens zu seinen Verehrern gezählt, scheint das *„prenestinus noster"* nahezulegen. Jedenfalls sollen die beiden Namen Melchior und Melchiorissus die gleiche Person bezeichnen, wenn ich auch der gewagten Kombination Don Casciolis, der auf diesen Text in seinem Buche ebenfalls hinweist, nicht gerade beipflichten möchte.[2]) Doch wie dem auch sei, für uns bildet nicht der Name, sondern die Angabe des Lebensalters Palestrinas die Hauptsache.

Haberl hat diesen Text des Mafor zum erstenmal im 16. Band der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken angeführt.[3]) Unverständlich ist mir nur das eine, daß der gelehrte Palestrinaforscher nach Kenntnisnahme desselben nicht seine frühere Hypothese von dem Geburtsjahr 1514 aufgab und die Fixierung des Mafor verwertete. Denn die Bedenken, die Haberl gegen diesen „unverständlichen Melchiorissus, der sein eigenes Lebensalter verewigen wollte,"[4]) geltend macht, sind doch zu seicht, um überzeugend zu wirken. Das fühlte offenbar auch Haberl, denn während er im Jahre 1884 zu diesem Text noch schreibt: „Diese dunkle Stelle würde auf Palestrina bezogen als Geburtsjahr 1526 ergeben . . . Der Verfasser (Haberl) hält bis jetzt noch an der Jahrzahl 1514 fest,"[5]) er hat seine Anschauungen in der Folgezeit einer gründlichen Revision unterzogen, denn 4 Jahre später erklärt er zu dem gleichen Texte: „Unser Augenzeuge (sc. Melchior Mafor) hat ein beachtenswertes Zeugnis für das Alter Palestrinas und folglich für das Geburtsjahr des römischen Meisters beigebracht; nicht 1514, sondern **1526** ist Pierluigi da Palestrina nach meiner wohlbegründeten Überzeugung geboren."[6])

So hatte also diese Textstelle des Mafor in Verbindung mit anderen Dokumenten[7]) Dr. Haberl zu einer neuerlichen Fixierung des Geburtsjahres Palestrinas durch die einfache Subtraktion: 1594—68=1526 auf das Jahr 1526 geführt, eine Jahreszahl,

---

[1]) Im Original durchstrichen und dafür von gleicher Hand *annis 68 vixit* geschrieben, um nicht durch eine grammatikalische Unklarheit in Zweifel zu lassen, daß sich diese Angabe nicht auf den Schreiber, sondern auf Palestrina bezieht.

[2]) Cascioli meint (a. a. O. S. 5), die Endung *issus* verbunden mit dem Namen bedeute soviel als *Melchior ipsus* — nach einem weniger korrekten Latein — und wolle besagen *„lo stesso Melchior nominato sopra"*. [3]) Leipzig 1884, S. IV. [4]) a. a. O. S. IV. [5]) a. a. O. S. IV.

[6]) Haberl F. X., Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom. Leipzig 1888, S. 59. [7]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 43.

die in der Folgezeit von der musikhistorischen Forschung angenommen und fest-
gehalten wurde. Und aus der Angabe des Geburtsdatums 1526 konnte man von
nun an in allen Musikbüchern, die über den *Princeps Musicae* handelten oder in
kurzen Zügen seine Biographie brachten, ersehen, ob der Verfasser oder Heraus-
geber auf der Höhe der neuesten Forschung stand oder nicht.

3. Ein neues Geburtsdatum

Mit der Fixierung des Geburtsjahres Palestrinas auf 1526 hat aber auch
Dr. Haberl eine etwas gefährliche und problematische Rechnung gemacht, eine
Rechnung, deren Unwahrscheinlichkeit weder der verdiente Gelehrte noch alle die-
jenigen, die ihm bisher in Büchern und Schriften darin gefolgt sind, bemerkt
hatten. Wie gläubig ich selbst diese Geburtszahl hingenommen, zeigt noch die
2. Auflage meiner „Geschichte der Kirchenmusik",[1]) wo in dem Kapitel „Die Hoch-
blüte der Römischen Schule", das die Zeit Palestrinas behandelt, zu lesen steht:
„. . . in Palestrina wurde der Meister wahrscheinlich 1526 geboren". Erst die
Niederschrift eines Kapitels in meiner Arbeit, das rechnerische Vergleiche hin-
sichtlich der Erscheinungsjahre der einzelnen Werke auf Grund der gesammelten
Dokumente notwendig machte, führte mich zu Zweifeln und zuletzt zu der Über-
zeugung, daß Palestrina wahrscheinlich nicht im Jahre 1526 geboren ist, eine An-
nahme, für die im folgenden kurz der Beweis versucht werden soll.

Wir müssen wieder zurückgreifen auf die Angabe des Maforius: *„annis 68
vixit."* Daß Mafor mit dieser Festsetzung das vollendete 68. Lebensjahr konstatiert
wissen wollte, dürfte außer Zweifel stehen; eine gegenteilige Annahme würde voll-
ständig gegen den Sprachgebrauch verstoßen. Denn wenn ich von einem Menschen
sage, er hat 68 Jahre gelebt, so muß er das 68. Jahr bereits überschritten oder
wenigstens erreicht haben, denn sonst kann ich nicht sagen er sei 68, sondern
nur: er sei 67 Jahre alt. Will ich das weitere Alter, das er darüber hat, genauer
differenzieren, so werde ich je nach der Zahl der betreffenden Tage oder Monate
sagen: er hat nur ein paar Tage über 68 Jahre gelebt, er hat 68 Jahre und 2, 3, 6,
9 Monate gelebt und ähnlich; grenzt die darüberliegende Zeit schon nahe an das
69. Jahr — also 68 Jahre und 10, 11 und 12 Monate bis zum Geburtstage —, so
kann ich wohl auch sagen: er hat fast 69 Jahre gelebt, aber niemals, wenn ich
korrekt sein und den Worten ihren Sinn geben will, er hat 69 Jahre gelebt.
Wohl aber wäre es verständlich und dem Sprachgebrauch nicht zuwider, wenn
ein abgerundetes Dezennium ausgedrückt werden soll, zu sagen: er hat fast
70 Jahre gelebt, wie es Iginio in der oben zitierten Vorrede zum VII. Messenband
getan hat.

Wenden wir nun das Gesagte auf den Text des Mafor an: Palestrina ist am
2. Februar 1594 früh 68 Jahre alt gestorben, hat also das 68. Jahr zwischen dem
2. Februar 1593 und dem 2. Februar 1594 vollenden müssen. Diesen Termin nun
auf die Geburtszeit übertragen ergibt, daß er zwischen dem 2. Februar 1525 und
dem 2. Februar 1526 geboren sein muß. Das sind die beiden äußersten Grenzen
und Eckpfeiler des Geburtsjahres; ein näheres Datum in bezug auf Monat und Tag
ist uns nicht bekannt und konnte bisher aus den vorhandenen Dokumenten nicht
eruiert werden. Wenn nun Haberl behauptet, Palestrina sei 1526 geboren, so
behauptet er damit, daß der römische Meister gerade im Januar 1526 geboren sein
müsse — denn sein Todestag ist der 2. Februar —, eine Annahme, die willkürlich
ist und durch nichts gestützt werden kann. Möglich ist Pierluigis Geburt im
Januar 1526 allerdings ebenso wie im Januar 1525, aber nicht sicher; deswegen

[1]) München und Kempten, 1913, S. 107.

durfte Haberl das Jahr 1526 nicht schlechthin als das Geburtsjahr Palestrinas bezeichnen. Ja nicht einmal als das wahrscheinliche Geburtsjahr. Denn, wenn 12 Monate für die Geburtszeit offen stehen, so ist es doch wahrscheinlicher, daß Palestrina im Laufe der übrigen 11 geboren wurde, als gerade in dem einen 12. Monat; es steht — wenn man hier überhaupt von einer Wahrscheinlichkeitsrechnung sprechen darf —: 12 gegen 1. Daraus ergibt sich also folgende Schlußfolgerung:

Soll das Geburtsjahr Palestrinas mit bestimmten Zahlen ausgedrückt werden, so wird man sagen müssen: Palestrina wurde geboren zwischen dem 2. Februar 1525 und dem 2. Februar 1526. Zieht man es aber vor, das Geburtsjahr mit einer fest fixierten Zahl zu bezeichnen — und das allein kommt wohl für unseren musikhistorischen Betrieb, für unsere Schul- und Lehrbücher in Betracht —, so muß die Formulierung in Zukunft heißen: Palestrina wurde wahrscheinlich im Jahre 1525 geboren.

Ich bin mir wohl bewußt, mit der Konstatierung dieses neuen Geburtsdatums Palestrinas, das also die Mitte hält zwischen den bisherigen Fixierungen Bainis und Haberls, nicht gerade ein welterschütterndes Ereignis heraufbeschworen zu haben, aber ich habe anderseits ebenso die feste Überzeugung, daß die Daten der verdienstvollen Palestrinaforscher Baini und Haberl nicht richtig sind. Wenn aber die musikhistorische Forschung der Gegenwart eifrigst bemüht ist, historische Daten im Leben unserer Künstler möglichst restlos zu ergründen und Irrtümer richtigzustellen, so sehe ich nicht ein, warum sie bei einem unserer größten Meister, die je im Reiche der Tonkunst gelebt und gewirkt, eine Ausnahme machen und ihre bisherigen Daten nicht einer Revision unterziehen sollte, besonders wenn es sich um einen offensichtlichen Irrtum der bisherigen Überlieferung handelt und wenn neuere, viel schwerwiegendere Irrtümer — wie das Jahr 1514 — die Musikgeschichte zu verwirren drohen.

4. Einwände gegen das neue Geburtsdatum; ihre Widerlegung

Nur wenige solide Gründe lassen sich gegen das spätere Geburtsdatum einwenden. Zwei Gegengründe, die ohne Zweifel für den ersten Augenblick viel für sich haben, führt der bereits genannte Pinci ins Feld,[1]) der sich gegen 1526 und damit natürlich auch gegen unser neues Datum 1525 ausspricht.

Den ersten, schwerwiegenderen, entnimmt er der Vorrede zu dem Motettenbande, welchen Palestrina im Jahre 1569 in Rom edierte.[2]) In derselben finden sich die Worte: *„Quo me verius (sic!) est, matura iam et vergenti ad senium aetate in eodem instituto perstare . . .“* Nach unserer Annahme schrieb Palestrina dieselben in seinem 44. Lebensjahre, nach Pinci — der natürlich als Vizepräsident des Denkmalskomitees in Palestrina 1514 vertritt — im 54. Lebensjahre. Es kann nicht bestritten werden, daß auf den ersten Blick diese Worte vom „bereits reifen und zum Greisenalter neigenden Alter“ im Munde eines bereits 54jährigen Mannes sicherlich mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben als in dem Munde eines 44jährigen. Betrachtet man aber die Worte genauer, für sich und im Sprachgebrauche der Renaissance, besonders nach Zweck und Zusammenhang, hält man damit ein später, weiter unten anzuführendes Dokument zusammen, so erscheinen sie in einem anderen Lichte und schließen zum mindesten die Möglichkeit des 44. Lebensjahres nicht aus. Vor allem einmal sagt Palestrina: *matura aetate* und konstatiert damit ein „reifes“ Alter; für 44 Jahre paßt dieser Ausdruck ebenso wie für 54. Nun präzisiert er diese *maturitas* noch näher und setzt hinzu *„et vergenti iam ad*

---

[1]) *„Musica“ di Roma* a. a. O.
[2]) *Apud haeredes Valerii et Aloysii Doricorum.* Ges.-Ausgabe. I. Bd.

senium aetate" also „zum Greisenalter bereits neigend". Würde Palestrina sagen „am Greisenalter stehend", so würden die Worte — da nach römischen Begriffen das Greisenalter mit 60 Jahren beginnt — gegen unsere Annahme sprechen; aber Palestrina bemerkt sehr fein *„vergenti iam"* „sich neigend bereits" und das konnte der Meister, der die Leiter des menschlichen Lebensalters bereits herunterstieg, mit einer gewissen dichterischen Lizenz in einer für einen Fürsten bestimmten, im bescheidenen und demutvollen Tone gehaltenen Vorrede wohl sagen. Finden wir den gleichen Sprachgebrauch nicht auch bei seinen Zeitgenossen? Der gefeierte Humanist Erasmus von Rotterdam, der als Schüler zu des berühmten Hobrecht Füssen saß, schrieb mit 46 Jahren — also nur 2 Jahre älter als Palestrina — ein Gedicht über die — „Beschwerden des Alters", wo er wörtlich sagt:[1]) „Jetzt erinnern mich meine Haare, die an meinen Schläfen spärlicher sich zeigen, mein Kinn, das anfängt, weißer zu werden und die bereits verflossenen Jahre meines Frühlings, daß mein Leben abläuft und sich dem Winter und dem frostigen Greisenalter nähert." Man vergleiche diese Worte mit denen Palestrinas in seiner Vorrede; sie gleichen wie ein Ei dem andern.

Und welches ist denn der Zusammenhang, der leitende Gedanke im Vorwort Palestrinas? ... Groß ist die Macht der Musik zum Guten wie zum Bösen. Und so muß es denn tief beklagt werden, daß es Menschen gibt, welche dieses Gottesgeschenk zu leichtsinnigen Possen, ja sogar zur Sinnlichkeit und Schlechtigkeit benützen ... *Equidem, quod ad me attinet* — so fährt er nun fort — *semper ab ea consuetudine etiam adolescens abhorrui: studioseque cavi, ne quid a me prodiret, quo quisquam deterior atque improbior fieri posset. Quo me verius est, matura iam et vergenti ad senium aetate in eodem instituto perstare* ... Wer merkt nicht aus diesen Zeilen die Absicht Palestrinas heraus, dem Flattergeist der Jugendjahre den Ernst des bedächtigen Alters gegenüberzustellen? Wir sehen ihn fast den Meister, der auf sein Künstler-Gottesgnadentum *(„tanto ac tam praeclaro dei munere")* etwas hält, wie er mit freudigem Stolze bekennt: Niemals habe ich die hehre Kunst entweiht; nicht einmal in der Maienzeit des leichtlebigen Alters, da der Sonne Glanz die glücklichen Jugendjahre bestrahlte, geschweige denn jetzt als ernster, gereifter Mann, der den größten Teil des Lebens bereits hinter sich hat und den die ersten weißen Haare an den Abend des Lebens gemahnen.

In dieser Beleuchtung vermag der erste Einwand Pincis unsere These nicht zu entkräften; ja wir können sogar Palestrina selbst zum Exegeten seiner obigen Worte aufrufen.

Vor mir liegt ein handschriftliches Dokument aus dem Archiv der Gonzaga zu Mantua, in welchem Palestrina am 23. März 1585 dem Herzog Wilhelm von Mantua einen Gesang[2]) *(„canto")* übersendet und in dem er eingangs sagt: *„Il desiderio grande, che di continuo mi sta al fianco di mostrare a V.a A.a in qualche parte l'affezione mia, mi ha in questi anni quasi senili fatto concipere et partorire insieme il collegato parto, ..."*

Also 1585 spricht der Künstler in diesem Briefe, daß er „fast in den Jahren des Greisenalters stehe" *(„in questi anni quasi senili")*; er war nach unserer Annahme 59 Jahre alt und stand tatsächlich nach römischen Begriffen am Eingangstor des mit 60 Jahren beginnenden *seniums*. Welch harmonische Übereinstimmung mit unserem Geburtsdatum 1525!

Wie aber, wenn Palestrina nach Pinci 1585 bereits 71 Jahre alt gewesen wäre? Konnte er da dem Fürsten gegenüber noch mit Recht von *anni quasi senili* sprechen?

---

[1]) *Erasmi Carmen ... de senectutis incommodis.*
[2]) Welcher Gesang das war, wird uns leider nicht mitgeteilt.

Und man bedenke wohl, der Meister schiebt absichtlich dieses *quasi* ein, um sich ja nicht zu alt zu machen und seine Komposition trotz aller Bescheidenheit nicht als schwache Gabe eines gebrechlichen Alten erscheinen zu lassen. Wird ferner in diesem von Palestrinas Hand geschriebenen Briefe nicht offensichtlich jenes unbestimmte „*matura iam et vergens ad senium aetas*“ vom Meister selbst genauer präzisiert, jenes Vorwort, das nur eine lateinische Übersetzung der Worte Palestrinas ist? Wir haben hier den gleichen Fall wie oben, wo der *Anonymus Mafor* die *septuaginta fere anni* des Iginio interpretiert.

Und weil wir eben bei dem für die Lebensgeschichte Palestrinas so hochwichtigen Aktenstücke des Archivs von Mantua stehen, so möchte ich hier aus demselben sogleich ein Beweismoment anfügen, das mir für das Geburtsjahr von ausschlaggebender Bedeutung zu sein scheint.

Aus dem Jahre 1583 besitze ich aus dem Archiv in Mantua einen ebenso wertvollen wie interessanten Briefwechsel zwischen dem Herzog Wilhelm von Mantua, bezw. seinem Mandatar in Rom, dem Bischof von Alba[1]) und Palestrina, der nichts geringeres enthält als die Verhandlungen bezüglich einer Übersiedelung Palestrinas nach Mantua und seiner Ernennung zum Nachfolger Surianos als Hofkapellmeister. Mit einem Briefe vom 13. April 1583, in welchem Palestrina dem Herzog seine Bereitwilligkeit hiezu melden läßt,[2]) beginnen dieselben und ziehen sich hin bis zum 28. Mai, an welchem Tage der letzte Brief in dieser Angelegenheit datiert. Palestrina hatte trotz aller „Bescheidenheit“ vom Herzog eine für Mantua doch etwas hohe Summe (von zirka 5000 Mk. nebst freier Station) verlangt,[3]) die der Fürst wohl nicht für diesen Zweck in seinen Etat setzen konnte. Damit endeten die Verhandlungen. Palestrina aber blieb nichtsdestoweniger auch fernerhin im brieflichen Verkehr und in guten Beziehungen zum Herzog, wie uns der oben erwähnte Brief vom 23. März 1585 mit der wichtigen Stelle *anni quasi senili* beweist.

Nun zu den Konsequenzen. Ist es wahrscheinlich, daß Palestrina im Alter von nahezu 70 Jahren — wenn 1514 geboren, steht er im 69. Jahre — noch in einen neuen Wirkungskreis außerhalb Roms überzusiedeln entschlossen war, und zwar mit seiner ganzen Familie bestehend aus sieben Personen? Was konnte er in diesem Alter dem Herzog als „Hofkapellmeister“ noch bieten? War er aber nach unserer Annahme erst 58 Jahre alt, so war sein Schritt begreiflich und erklärlich; nach menschlichem Ermessen konnte er dem Herzog vielleicht noch ein Dezennium dienen.

Rascher widerlegt ist der Einwand, den Pinci in bezug auf den Kontrakt vom 28. Oktober 1544 bringt, den der junge Palestrina mit den Kanonikern der Kathedrale seiner Vaterstadt schließt und Verpflichtungen und Rechte als *persona sui iuris* übernimmt. Dieser Kontrakt ist das früheste authentische Aktenstück, das wir zur Biographie Palestrinas besitzen und von Haberl bereits publiziert worden.[4]) Nichts findet sich darin, was irgendwie auffällig oder gar unmöglich erschiene, es sind die gewöhnlichen Verpflichtungen eines Organisten oder Kapellmeisters: Orgelspiel bei den Festtagsgottesdiensten, Chorgebet und Erteilung von

---

[1]) In seinem verdienstvollen Aufsatz „Das Archiv zu Mantua“ (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 41 ff. Anm.) schreibt Dr. Haberl zu dieser Persönlichkeit: „Der Name dieses Prälaten, eines ‚erwählten‘ noch nicht präkonisierten Bischofs von Alba, ist nicht angegeben.“ Haberls Kopist hat den Namen wahrscheinlich übersehen; ich besitze ihn, er heißt: *Aurelio Zibramanti, Vescovo d'Alba, ambasciatore del Duca in Roma.*

[2]) „*... ma che essendo tanto devoto quant' è all' A. V. non vuole mancar d'offrirsele pronto a venir a servirla ...*“

[3]) „*... Il Palestrina non ha voluto mai per modestia dicchiararsi meco circa il suo salario et le spese, ma l'ha fatto con Msr. Don Annibale Capella dicendogli che per levarsi di questa città, oltre la spesa del viaggio, gli sarebbero necessarii 200 duc.ti all' anno di 10 giuli l'uno, et la spesa di 7 bocche* (7 ‚Mäuler‘, d. h. 7 Personen) ...“ [4]) Cäcilienkalender 1879, S. 11.

Gesangunterricht an die Kanoniker bezw. an deren Stelle — was wohl nach dem Tenor des Vertrages als wahrscheinlicher anzunehmen ist — an je einen Knaben nach ihrer Wahl.[1]) Giovanni war damals 19 Jahre alt, hatte sicherlich in diesem Alter seine kirchenmusikalischen Studien vollendet, sich als tüchtiger Musiker erwiesen und es wäre verwunderlich, wenn der nachmalige *Princeps Musicae* und bedeutendste Kirchenmusiker Italiens nicht wie andere Größen der musikalischen Kunst schon damals seine reichen Talente hätte vorausahnen lassen. Wer denkt da nicht an den 14jährigen Mozart in der Sixtinischen Kapelle in Rom, der Allegris *„Miserere"* — von dem eine Abschrift zu nehmen unter Strafe der Exkommunikation verboten war — nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis niederschreibt? Zudem war es ein Posten in seiner Vaterstadt, den man dem Sohne eines angesehenen Bürgers übergab. Kommen solche Besetzungen nicht auch in den kirchenmusikalischen Verhältnissen der Gegenwart noch häufig vor. Dem verstorbenen Regensburger Domorganisten Jos. Hanisch, dem Mitarbeiter Dr. Proskes in den italienischen Bibliotheken, wurde sein verantwortungsvoller und hohe künstlerische Qualitäten erfordernder Posten als einem 17jährigen anvertraut.[2]) Viele Schüler unserer Kirchenmusikschulen verlassen nach Vollendung ihrer Studien im Alter von 19 Jahren die Anstalt und werden mitunter auf bedeutsame kirchenmusikalische Stellungen berufen. Sollte die Praxis der damaligen Zeit so ganz anders gewesen sein als die der Gegenwart? Und das bei einem Genie wie Palestrina? Wäre es nicht vielmehr auffällig, wenn nach Pincis Meinung der reichtalentierte Pierluigi, dessen Namen man sicherlich im nahen Rom wohl kannte und vielleicht in Ehren nannte, den verhältnismäßig bescheidenen Posten in dem Bergstädtchen Palestrina erst als 30jähriger sich errang? Und daß der obige, in der Sakristei der Kathedrale zu St. Agapit von den Kontrahenten, dem Domkapitel und dem „noch minorennen" Giovanni abgeschlossene Kontrakt unter Hinzuziehung eines Notars, Antonius Pallotorius, schriftlich stipuliert wurde, gehörte eben zu den Formalitäten der damaligen Zeit, wie sie auch die Gegenwart in diesen Fällen noch vielfach beobachtet. Viele Aktenstücke römischer Kommunitäten aus jener Zeit tragen nach Ausweis der Archive den Charakter notarieller Urkunden.

Aus diesen Darlegungen ergibt sich also, daß bei dem Geburtsdatum Pincis die meisten Ereignisse im Leben Palestrinas sich um 10 Jahre zu spät abwickeln würden, während sie bei unserem Geburtsjahr sich harmonisch in den Lebenslauf des römischen Meisters eingliedern. Es seien im folgenden nun die hauptsächlichsten dokumentarisch beglaubigten Daten kurz zusammengefaßt:

Mit 30 Jahren (1544) würde (nach Pinci) unser Pierluigi Organist in Palestrina geworden sein, hätte mit 33 Jahren (1547) die Sponsalien mit Lucrezia Goris geschlossen, wäre mit 37 Jahren (1551) als Kapellmeister an die Cappella Giulia nach Rom und mit 41 Jahren (1555) in die Sixtinische Kapelle als Sänger gekommen, hätte sich das zweitemal mit der Witwe Virginia Dormuli mit 67 Jahren (1581) verheiratet und wäre mit 69 Jahren (1583) nach Mantua überzusiedeln bereit gewesen.

Geradezu ausgeschlossen erscheint aber das Geburtsdatum 1514 mit bezug auf das kompositorische Wirken Palestrinas. Die ersten gedruckten Kompositionen des Meisters, das 1. Buch der Messen (10. Band der Gesamtausgabe) erscheint erst 1554;[3]) vor diesem Datum ist er nicht einmal in Sammlungen

[1]) „. . . *cum pacto, quod dictus Joannes praesens et acceptans obligatus sit omni exceptione remota toto tempore suae vitae pulsare Organo diebus festivis tantum, nec non quotidie se conferre personaliter in choro ad auxiliandum Missam et in Vesperis et Completorio nec non docere Canonicos praefatae Ecclesiae cantum et artem Musicae seu in loco ipsorum unum puerum pro quolibet Canonico ad ipsorum libitum* . . ."

[2]) Vgl. Weinmann K., „Karl Proske, der Restaurateur der klassischen Kirchenmusik" (1. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"), S. 76. Regensburg 1909, Fr. Pustet.

[3]) Impressum: *Romae, apud Valerium Doricum et Aloysium Fratres.*

vertreten, nur ein einziges 4stimmiges Madrigal *„Con dolce altiero"* findet sich 1554 in einer solchen unter dem Namen „Gianetto".[1]) Wenn es nun auch nicht wahrscheinlich ist, daß Palestrina die fünf[2]) Messen des 1. Buches erst kurz vor der Herausgabe durch den Druck komponiert habe, so ist es aber ebenso unwahrscheinlich, daß ein Künstler von der Bedeutung Palestrinas erst im 40. Lebensjahre sein erstes Werk der Öffentlichkeit durch den Druck übergibt. Doch weiter. Das 1. Buch der Madrigale (G. A. 28. Bd.) hätte er mit 41 Jahren (1555) publiziert, das 2. Buch der Messen (G. A. 11. Bd.) mit 53 Jahren (1567), das 1. Buch der Motetten (G. A. 1. Bd.) mit 55 Jahren (1569). Und endlich hätte sich die Periode seiner größten künstlerischen Schaffenstätigkeit von seinem 70. bis zu seinem 80. Jahre erstreckt, einer Lebenszeit, in der auch die hervorragendsten Genies, wenn sie ein solches Alter überhaupt erreichen, für gewöhnlich an Geist und Körper nahe dem Verfalle sind. In den Jahren zwischen 1584—1594 ließ der römische Meister erscheinen: 1584 das Liber IV. aus den *Cantica Canticorum* (G. A. 4. Bd.), das Liber V. (5stg. Motetten; G. A. 4. Bd.); 1586 das 2. Buch der 4stg. Madrigale (G. A. 28. Bd.); 1588 das 1. Buch der 4stg. Lamentationen (G. A. 25. Bd.); 1589 die 4stg. *Hymni totius anni* (G. A. 8. Bd.); 1590 das 5. Buch der Messen (G. A. 14. Bd.); 1591 das 1. Buch der 4stg. Magnifikat (G. A. 26. Bd.); 1593 das 1. und 2. Buch der 5stg. Offertorien (G. A. 9. Bd.), ebenso das 6. Buch der Messen (G. A. 15. Bd.), 2 Bücher Litaneien (G. A. 26. Bd.); 1594 „am 1. Tage dieses Jahres" schrieb Palestrina die Dedikation des Lib. II der 5stg. *Madrigali spirituali* (G. A. 29. Bd.) und starb während des Druckes des 7. Buches der Messen (G. A. 16. Bd.) am 2. Februar.

Diese mächtige Summe der besten und schönsten Kompositionen spricht allein schon gegen ein Schaffen im höchsten Greisenalter und widerlegt mit beredter Sprache die Einwendungen Pincis gegen unser Geburtsdatum.

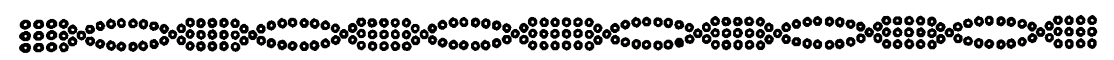
Noch manche Beweismomente, die eine stilkritische Untersuchung der Werke Palestrinas an die Hand gibt, ließen sich zur Stützung unseres Geburtsdatums 1525 anführen, allein eine solche Arbeit würde weit über den Rahmen der vorliegenden kurzen Studie hinausgehen und wird sich im II. Bande der Biographie Palestrinas, die die Werke behandeln soll, mühelos ergeben.

Zusammenfassend können wir also hier als Resultat der gegenwärtigen Untersuchung feststellen:

Giovanni Pierluigi da Palestrina wurde zwischen dem 2. Februar 1525 und dem 2. Februar 1526, wahrscheinlich im Jahre 1525 geboren.

---

[1]) *In Venetia apresso di Antonio Gardano.*
[2]) Die 5stimmige *Missa pro defunctis* und die 6stimmige *Missa „Sine Nomine"* erscheinen erst in den späteren Quartausgaben von 1591 und 1596.



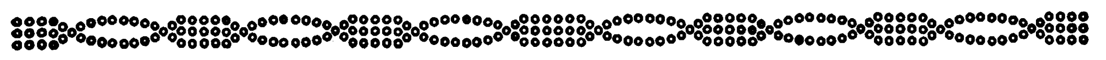
An St. Michael

Sankt Michael, des Reichs Patron!
Zum Himmel schreit der Feinde Hohn;
Ins Friedenshaus mit frevler Hand
Geschleudert ward des Krieges Brand.

Dein Volk, von Feinden rings bedroht,
Es ruft zu dir in höchster Not:
Mit deines Schwertes Gotteskraft
Zerspreng der Gegner Brüderschaft!

Dem Recht, der Wahrheit hilf zum Sieg,
Daß aus dem grausen Völkerkrieg
Das Reich in Ehren geh' hervor
Und Friede blüh' der Welt empor!

Gedichtet von Michael Pöllinger — Komponiert von Michael Haller



Karl Loewes Kalender der Heiligen und Märtyrer[1])

Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin

Es gibt ein Werk deutscher protestantischer Kirchenmusik, das in der Geschichte ler Kunst einzig dasteht durch seine Großartigkeit und Gedankentiefe. Das sind die Kantaten Johann Sebastian Bachs, die der Meister für alle Sonn- und Feiertage des ahres der dankbaren Menschheit geschenkt hat. Damit keiner dieser heiligen Tage ingenützt für die Kunst vergehe, hat er sie geschaffen; und als fürchtete der Bescheidenste ler Bescheidenen, daß vielleicht doch einmal — unnötige Besorgnis! — eine Ermüdung lurch zu häufiges Hören derselben Weise eintreten könne, so hat er für die meisten Feiertage mehrere geschrieben. Keine Nation der Welt vermag den Kantaten Bachs twas auch nur Annäherndes an die Seite zu stellen.

Sie alle gipfeln mehr oder minder in einer Verherrlichung und Lobpreisung Gottes ind seines heiligen Sohnes. Der katholische Glaube kennt aber auch Menschen, die lurch die Lauterkeit ihres Lebenswandels, durch ihr unbeugsames Gottvertrauen und lurch die Leiden und Qualen, die sie darum erleiden mußten, sich über die anderen rhoben und Gott näher kamen als jene. Kaum dürfte ein Dichter diese Erwählten chöner und inniger charakterisiert haben als Georg Friedrich Daumer:

„Seelen so wunderzart,
Menschen so engelsmilde —
Einer künftigen Art
Göttliche Neugebilde
Stellen sie wunderbar
Mitten in der fürchterlichen Wilde
Eiserner Geschlechter dar."[2])

Alle diese Heiligen haben ihre Festtage, und die dankbare Kirche sorgt für sie wie eine Mutter für ihren Sohn, der um ihrer Ehre willen Leiden und schmählichen Tod rwarb. Aber man kann die ganze Musikliteratur der klassischen und romantischen Periode durchblättern, und man wird nur einem einzigen Meister begegnen, der venigstens einer kleinen Anzahl dieser Heiligen und Märtyrer in ähnlicher Weise erecht ward, wie Sebastian Bach in seinem Gott und Jesus Christus dargebrachten Dankesopfer. Und dieser Meister ist abermals derselbe, den die freundlichen Leser lieser Blätter als den Sänger der *Mater gloriosa* kennen und lieben gelernt haben — Karl Loewe.

Schon bei seinen Marianischen Gesängen betonte ich, daß ich wohl den meisten neiner Zeit- und Kunstgenossen ein musikalisches Neuland damit erschließe. Das leiche gilt von dem vorliegenden Versuche: die Wenigsten werden wissen, daß ein trenggläubiger, protestantischer Musiker sich mit solcher Liebe, Andacht und Ehrfurcht n seiner Religion scheinbar so ferne Dinge vertiefen könne. Die Kunst ist hier wieder ler Mittler; der wahre Künstler kennt in dem von ihm beherrschten Gebiete keine rennenden Glaubensschranken. Was ihm schön dünkt, was ihn innerlich ergreift, das tellt er dar.

---

[1]) Ein Folgestück der „Marianischen Tonschöpfungen Karl Loewes". (*Musica Sacra* 1914, Heft 8/9.) Wir glauben uns den Dank unserer kirchenmusikalischen Kreise zu verdienen, wenn wir ihnen nit dieser Artikelserie einen Komponisten nahebringen, der zwar als Balladenkomponist einen berühmten Namen trägt, dessen andere spezifisch katholische Schöpfungen und Werke aber — darunter ein Oratorium „Palestrinas" — so gut wie unbekannt geblieben sind. Vielleicht wird der eine oder andere Chorregent für Aufführungen bei Cäcilienvereinsversammlungen usw. sich dieser unbekannten, musikalisch hochbedeutenden Werke erinnern. Die Redaktion

[2]) „Aus der Mansarde". Eine Zeitschrift. Zweites Heft. Mainz 1860, p. 315.

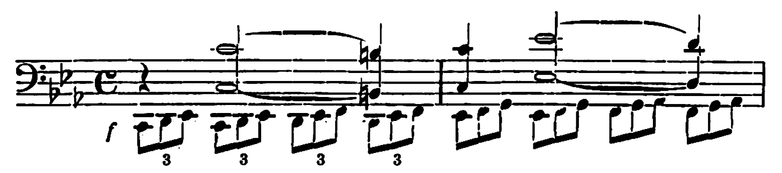
Hätte Loewe in derselben förmlich systematischen Art, wie es Bach mit seinen Kantaten tat, für die Heiligen der Kirche arbeiten wollen, so hätte er die Zahl 200[1]) um ein Beträchtliches überschreiten müssen. Aber ebensowenig, wie sich Händel etwa die Bibel vornahm, um darin die markantesten Episoden des Alten Testamentes sich anzumerken und doch — vielleicht sich selber unbewußt — eine fast lückenlose Geschichte des Alten Bundes in Tönen schuf, hat Loewe irgend etwas von einer Systematisierung gewußt. Diese, ohne den Kunstwerken Zwang anzutun, zu bereiten, ist die Aufgabe des Forschers und Ästhetikers.

Und da läßt sich in der Tat ein wirklicher, wenn auch nicht ganz vollständiger Kalender der Heiligen und Märtyrer zusammenstellen, der, außerhalb der kirchlichen Feiern und gewissermaßen als deren Ergänzung, zur häuslichen Erbauung dienen kann. Der Januar dieses eigenartigen Kalenders wird Antonius und Hilarion geweiht sein, der Februar und März Scholastika und Benedikt, der Mai Johann von Nepomuk und Ferdinand. Für den Juni sollen die Siebenschläfer und Johannes der Täufer, für den Juli Christophorus, für den August der heilige Ludwig die Losung sein. Der Oktober gehöre dem seraphischen Vater, der November Martinus und der Dezember Johannes dem Evangelisten. Die leider unbesetzten Monate April und September wollen wir zwar eigenmächtig, durch die Schönheit des betreffenden Werkes aber vollkommen gerechtfertigt, den Aposteln widmen. In dieser Reihenfolge soll denn auch die Besprechung der einzelnen Werke gegeben werden, von denen nicht ein einziges minderwertig ist, die meisten sogar den Kleinodien Loewescher Kunst beizuzählen sind.[2])

1. Antonius (und Hilarion)

(G. A. XIII, p. 102—114)

Am Schlusse seiner klassischen Abhandlung über „Legenden" gibt Herder eine Anzahl Dichtungen dieser Art als Musterstücke, in deren Schönheit, Ruhe und Anmut unsere heutige, hastende Zeit sich zu versenken nicht mehr fähig ist. Selbst Legenden müssen dem Publikum als Schau- und Spektakelstücke dargeboten werden. Unter den Herderschen Legenden nimmt das „Paradies in der Wüste" einen ganz besonders hohen Rang ein; das rührendste Bild kindlicher Liebe und Verehrung bis über das Grab hinaus leuchtet uns aus der Wanderung des Hilarion von Palästina nach der Thebaide entgegen. Von bestimmtester Ahnung durchdrungen, daß sein Lehrer Antonius nicht mehr unter den Lebenden weile, scheut er nicht die beschwerlichste Wüstenwanderung — da tun sich ihm plötzlich paradiesische Gefilde auf, von Bächen durchströmt, von Palmen durchschattet und von süßen Melodien der Vöglein durchdrungen. Schon diese Schilderung mußte Loewe zur Komposition reizen. Wer kennt heutzutage dieses herrliche Werk? In strenger, kanonischer Form tritt uns der einleitende Monolog des Hilarion entgegen; schmerzerfüllt und doch in männlicher Fassung gibt er seinen Entschluß zu erkennen. (Erster Akt.) Die Wanderung beginnt; das Wandermotiv, charakterisiert durch den Triolenrhythmus, wird durch dynamische und tonale Veränderungen gewissermaßen zum Spiegelbild der äußeren Welt, die Hilarion umgibt. Die erste, herbe und heftige Mollform des Themas in der tiefen Lage:



gibt den grausigen Schrekken der Wüste, die Oberstimme die Mühen und Anstrengungen des Wanderers wieder, während ihre Überführung in

[1]) Dies dürfte die ungefähre Zahl der Kantaten Bachs sein.
[2]) Abkürzung wie in der ersten Arbeit: G. A. I, II etc. = Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe der Loeweschen Gesänge, B. 1—17.

die Dur-Tonart und höhere Lagen, verbunden mit *Piano* und *Legato:*



Wellengemurmel, Palmenrauschen und Vogelgezwitscher malt. Und wenn der Tondichter unermüdet dieselbe Weise immer wieder neu und abwechselnd variiert, zu den Worten:

„Verjünget wanderte Hilarion
Hin und daher, stieg auf und ab; ihm sangen
Die Vögel, die einst mit Antonius
Loblieder angestimmt, den Freundesgruß“

anstimmt, so glauben wir Franz von Assisi mit seiner Kreaturenliebe vor uns zu sehen. (Zweiter Akt.) Die Jünger des Antonius — ein Männerchor — treten hinzu. Mit Tränen in den Augen führen sie den berühmten Schüler des toten Lehrers an all den Orten umher, die durch Erinnerungen an Antonius ihnen heilig sind:

„Hier! hier betet er. —
Auf dieser Höhe sang er Hymnen. — Dort
Pflegte er zu ruhn. — Hier arbeitet er. —
Den Palmenhain hat er gepflanzet. — Er
Die Reben sich erzogen. — Diesen Teich
Hat er mit eigner Hand umdämmet. — Hier,
Die Bäume und Kräuter dieses Gartens sind
Des guten Greises Kinder. — Dies Gerät
Gebrauchte seine Hand.“

Rührend ist die eifrige Folge der einzelnen Stimmen, meisterhaft ihre Verteilung, bis sie sich endlich bei den Worten:

„Komm her und sieh!
Dies ist die Hütte, wo er sich dem Volk,
Das zu ihm strömte, dann und wann entzog“

zum Allgesang vereinigen. Hilarions Bitte aber, ihm das Grab des Heiligen zu zeigen, können sie nicht erfüllen; ernst und leise künden sie ihm den Wunsch des Toten, der von dem Staube, zu dem er geworden und in dem er ruht, nicht unterschieden sein wollte. Tief bewegt und erschüttert: „Er ruhe da, wo er ruht!“ fügt sich Hilarion. (Dritter Akt.) Abschied. Er gibt dem Flehen der verwaisten Jünger, „anjetzt Antonius der Christenheit“ zu sein und bei ihnen zu verweilen, nicht nach:

Der Heil'ge lebt
Bei Gott! Sein Geist in tausend Herzen; auch
Im eurigen. Antonius ist nicht
Begraben.“

Während die anmutige Form des Wandermotivs erneut erklingt, scheidet Hilarion; nur noch aus weiter Ferne hört man seine Stimme, bereits von den ernsten Tönen des Vorspiels umweht; andächtig sich in den Willen eines Höheren fügend, sinken die Zurückgebliebenen in die Knie.

Unter den Werken Loewes nimmt dieses eine durchaus eigenartige Stellung ein. Schon seine äußerliche Einteilung in Akte weist auf den durchaus dramatischen Grundzug des Ganzen hin. Nur einmal noch hat der Meister in richtiger Erkenntnis des balladischen Grundgesetzes, daß die Ballade nicht wie das Drama von mehreren Stimmen zum Ausdruck mehrerer handelnder Personen gesungen werden darf, einen derartigen Versuch gewagt. Wir müssen das „Paradies in der Wüste“ daher aus der Reihe der eigentlichen Balladen (bezw. Legenden) streichen und es am besten — wie Richard Wagner sein „Liebesmahl der Apostel“ als „biblische Szene“ bezeichnet — „legendäre Szene“ nennen. Ein Mittelding zwischen Legende und Oratorium, das ebenso wie das Wagnersche Werk, förmlich nach szenisch-dramatischer Darstellung verlangt.

2. Scholastica (und Benedict)

Scholastica, die gottergebne Nonne,
Des heiligen Benedictus Schwester, pflegte
Einmal des Jahrs den Bruder zu besuchen.
Einst auch erschien sie zur gewohnten Zeit,
Und nach Gewohnheit stieg der Abt sofort
Von seinem Berg herab, um mit der Schwester
Im nächsten Dörfchen des Gesprächs zu pflegen.

Der Tag verging, die Sonne stand schon tief;
Noch immer wechselten Scholastica
Und Benedictus inhaltreiche Reden.
Die Sonne sank, die Abendröthe glänzte;
Das fromme Paar, zum trauten Mahl sich setzend,
Fuhr fort, des heiligen Gesprächs zu pflegen.
Das Abendroth verblich, der Mond ging auf,
Vom heiteren Himmel blitzten hell die Sterne.

Da sprach der fromme Abt: Spat ist die Stunde;
Der Herr sey mit dir, Schwester! Fahre wohl!
Doch ahnend sprach Scholastica zu ihm:
Bleib bei mir, Bruder, diese einz'ge Nacht.
Wer weiß, wann wir uns wiedersehn! Wie bald
Ist eine Nacht dahin! Laß bis zum Morgen
Uns reden von des ew'gen Lebens Freuden.
Doch Benedictus sprach: Wie magst du solches
Begehren, Schwester! Nicht geziemt dem Mönch
Zu bleiben außer seines Klosters Ring
Die Nacht hindurch. Ich scheide. Fahre wohl!

Allein Scholastica, die Fromme, lehnte
Gefaltet auf den Tisch die Hände, barg
Ihr Antlitz in die Händ', und betete
Mit solcher Inbrunst, daß die Thränen reichlich
Durch die gekreuzten Finger niedertroffen.

Und ehe sie das Antlitz noch vom Tisch
Erhoben, trübte sich der heitere Himmel.
Der Donner krachte. Blitze flammten rings.
Ein schwerer Sturm kam auf. Ein Wolkenbruch
Ersäufte nah und fern das bange Land.
Unmöglich war dem Abt und seinen Freunden
(Steil war der Berg, der nasse Fußpfad schlüpfrig)
Für diese Nacht zum Kloster heimzukehren.

Unmuthig sprach der Abt: Warum, o Schwester,
Hast du mir das gethan? Wie wird der Mönch
Die Regel ehren, die der Abt nicht hält?

Scholastica sprach kosend: Trauter Bruder,
Dich bat ich, und blieb unerhört. Ich bat
Den Herrn, und er erhörte mich. Er weiß
Um meine Liebe. Laß uns fröhlich seyn.

Und fröhlich war der Abt den Rest der Nacht
Mit der geliebten Schwester. Während draußen
Die Stürme brausten und der Regen klatschte,
Ergötzte sich das gottergebne Paar
In himmlischen Gesprächen. Vieles sprachen
Sie von der Ewigkeit und ihren Freuden,
Und von der süßen Hoffnung, dermaleinst
Den Herrn von Angesicht zu sehn, und ewig
Bei ihm zu bleiben sammt den theuren Freunden.

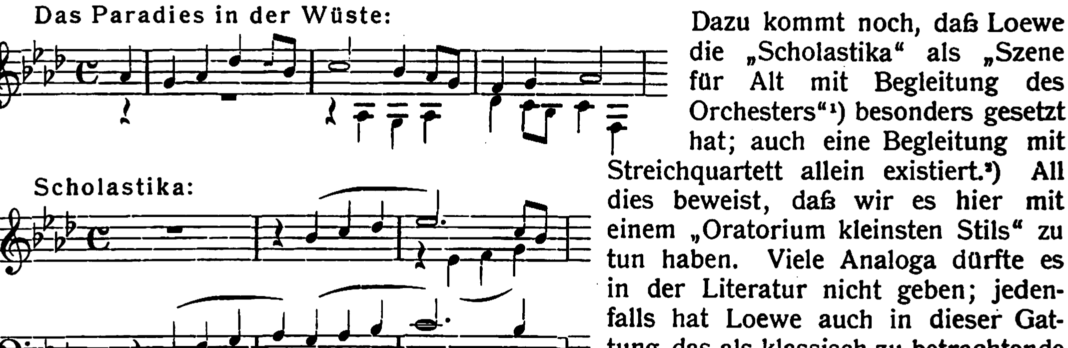
Zu schnell entfloh die ganze Sommernacht.
Vorüber war der Sturm, die Sonne ging
Erquickend auf, und Benedictus schied
In Frieden jetzt von der geliebten Schwester.

Nach dreien Tagen starb Scholastica.
Und in dem Augenblick, worin sie starb,
Sah Benedictus, einer Taube gleich,
Zum Himmel ihre reine Seele schweben.
Da schlug das Herz ihm. Eine Stimme sprach:
„Die Regel, Abt, ist aller Ehre werth,
Doch größrer Ehre würdig ist die Liebe."

Ich habe mir diesmal die Erzählung der Legende leicht gemacht, aber aus einem bestimmten Grunde. Es ist nämlich ganz gut, die Deutschen von Zeit zu Zeit auf vergessene Schätze ihrer Literatur hinzuweisen, und zu diesen gehören auch die lieblichen „Legenden" des alten Ludwig Theobul Kosegarten, die 1804 erschienen sind und später von Gottfried Keller für seine „Sieben Legenden" eifrig benutzt wurden. Sie enthalten vorstehendes Gedicht, das den Inhalt der Legende einfacher und verständlicher klarlegt, als es Ludwig Giesebrecht in seiner tiefsinnigen Dichtung „Scholastika" tat. In seinen gesammelten (längst vergriffenen) Gedichten[1]) ist sie nicht enthalten; er hat sie seinem Freunde Loewe offenbar handschriftlich übermittelt. Durch ihre dramatische Form nähert sie sich dem „Paradies in der Wüste", strebt aber in dieser Hinsicht derart über jenes heraus, daß der Erzähler vollkommen ausgeschaltet, also eine wirklich reine „legendäre Szene" dargeboten wird. Die sprechenden Personen des Werkes sind Scholastika

[1]) Stettin 1867. Zwei Bände.

Alt) und ein Chor von Mönchen und Nonnen. Daß der Meister die Antonius-, Hilarion- und die Scholastika-Legende als geistig zusammenhängende dramatische Szenen betrachtete, kann keinem Zweifel unterliegen. Nur in ihnen beiden ist ein Chor eingeführt; beide stehen in der *As*-dur-Tonart; beide beginnen in ungemein ähnlicher Melodie und leicht imitatorischer Form, was am klarsten wird, wenn man die Anfänge beider Werke vergleichend betrachtet:



Dazu kommt noch, daß Loewe die „Scholastika" als „Szene für Alt mit Begleitung des Orchesters"[1]) besonders gesetzt hat; auch eine Begleitung mit Streichquartett allein existiert.[2]) All dies beweist, daß wir es hier mit einem „Oratorium kleinsten Stils" zu tun haben. Viele Analoga dürfte es in der Literatur nicht geben; jedenfalls hat Loewe auch in dieser Gattung das als klassisch zu betrachtende Werk geschaffen.

In rührender Rede fleht Scholastika den finster blickenden Bruder zu bleiben; ein inniges Gedenken an die gemeinsame, selige Kinderzeit im Elternhause spricht aus ihren ersten Worten; scheu und ängstlich aber werden sie dann, hilfesuchend und ratlos blickt sie umher:



Und wie um ihre ganze Verlassenheit zu zeigen, wie um ihr klar zu machen, daß sie von Menschen nichts zu hoffen habe, setzt sofort der Chor der Mönche, von schweren Unisonotönen der Begleitung vorbereitet, ebenfalls im Unisono ein:





Der düstere Mönchswille konnte kaum einen treffenderen musikalischen Ausdruck finden! Aber Scholastika in ihrer Liebe läßt sich nicht irremachen; tönt auch noch im Anfang ihrer milden Rede vier Takte hindurch — gleichsam als schauriges Echo der unerbittlichen Regel — im Baß unerbittlich das Kontra-*C* wie eine dumpfe Klosterglocke an, so führt doch die den Gesang begleitende Oberstimme mit ihren milden Tönen wieder zu dem Bittmotiv des Anfangs über:

„Welches Herz ist dann durchdringlich,
Wenn mir dies zum Felsen ward!"

In diesem Augenblicke beginnt wieder das Kontra-*C* zu erklingen, zunächst im dumpfen Vierschlag, dann als Tremolo fernen Donner kündend; und dieser *Basso ostinato* hält neun Takte lang an, verstärkt vom Mönchschor, während die Nonnen Scholastikas Weise anstimmen. Sie selbst faltet die Hände und betet; unbekümmert um die starren Worte der Mönche:

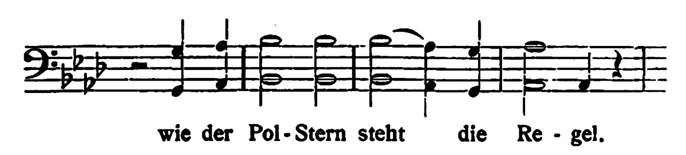
„Wie der Pol-Stern steht die Regel!"

Da bricht das Gewitter los. Wie in Beethovens Pastorale fallen zuerst schwere Tropfen nieder, die sich alsbald zum mächtigen Regenguß verstärken. Wie kann es

[1]) Karl Loewes Selbstbiographie. Berlin 1870. Anhang, p. 30.
[2]) Von dem leider zu früh verstorbenen Dr. Erich Prieger (Bonn) gefunden und noch nicht veröffentlicht.

wundernehmen, wenn auch Scholastika, erschüttert von der sichtbaren Gnade Gottes, ergriffen von der Gewalt tobender Elemente, ihre Stimme gleichsam als Echo des Instrumentes ertönen läßt! In die entfesselte Natur hinein tönt es zwar laut und drohend aus dem Munde der Mönche:





Doch schon beginnt diesem in der Wiederholung noch wilder hervortretenden Gesange, über ihm schwebend in Sphärenharmonie, der Frauenchor begütigend zu entgegnen:

„Liebe wallt dem Äther gleich!"

Das immer noch tobende Gewitter wird erst unterbrochen durch Frage und Antwort, die gleichsam den Kern der Legende in sich schließen:

Chor der Mönche *(ff)*

Ew'ge Ordnung, laß den Mönch dich fragen:
Gilt die Regel nichts, noch dein Gezelt?

Chor der Nonnen *(p)*

Reinen Herzens laß die Nonne sagen:
Auch Natur hat Recht in Gottes Welt.

Noch einmal stehen sich die beiden Prinzipe auch in der Musik gegenüber: das Unisono des Männer-, die Harmonik des Frauenchors. Und nun folgt eine abermals Beethoven abgelauschte Stelle. Wie dieser im „Fidelio" nach der wildesten Entfesselung der Stimmen und Instrumente einen Regenbogen des Friedens bei den Worten:

„Ach, du bist gerettet! Großer Gott!"

erstrahlen läßt, so leitet auch Loewe hier in mildem, breitausgelegtem Instrumentalspiel:



über zu der wunderbaren Schlußepisode des Werkes, den Abschiedsworten Scholastikas und ihrem Tode:

„Ruf der Vollendung, du hallst mir entgegen!
Siehe, du stirbst, mein natürlicher Leib!
Bruder, du gieb mir den weihenden Segen!
Aber ich scheide, ein seliges Weib.
Singt mir mein Grablied! Gefaltet die Hände,
Schau ich entgegen aufdämmerndem Roth:
Gott ist die Liebe, der Anfang, das Ende,
Gottes das Leben und Gottes der Tod."

Nur wenig Stücke in der klassischen Literatur werden zu finden sein, die eine ähnliche Rührung auszulösen vermögen; das Gebet der Elisabeth im „Tannhäuser" wäre damit allenfalls zu vergleichen. Alles Irdische scheint von dieser Musik abgetan zu sein; den Blick aufwärts gerichtet, wie die *Assunta* Tizians, schwebt der verklärte Geist dem Äther zu. Und wer wollte in Klängen wie:



ie Ähnlichkeit mit dem zehn Jahre später entstandenen Tannhäuser verkennen? Auf chritt und Tritt kann man die Beeinflussung Wagners durch den von ihm aufrichtig ewunderten Loewe in den mannigfachsten Werken erkennen; so auch hier. Keine Ercheinung auf irgend einem Gebiete der Kunst, und sei sie scheinbar auch noch so loselöst von allem Bestehenden, gibt es, die nicht ihre Vorgänger hätte, in denen das, was ı ihr sich zu höchstem Glanze entfaltete, nicht schon in deutlichen Keimen sichtbar ürde! — Die Melodie ihres eigenen Grabgesanges stimmt Scholastika an:

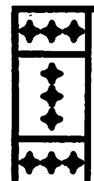
„Gott ist die Liebe, der Anfang, das Ende,
Gottes das Leben und Gottes der Tod";

nd ergriffen von der Hoheit des nahenden Todes, die Heilige erkennend, die im ternenkranze zum Himmel fliegt, stimmen auch die Mönche in das selig-andachtsvolle eflüster ein. Vor dem geistigen Auge der Hörenden sinkt Benediktus, den der Dichter edend nicht einführte, in die Knie. Eine Szene, des Pinsels eines Raffaels wert.

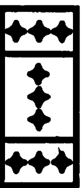
An die Tonkunst

Mächtige Kunst du der Töne, keine der herrlichen Schwestern,
Die dir gestellet zur Seite, spricht zu des Menschen Gefühlen,
Spricht zum Herzen gleich dir. Im brausend klingenden Marsche
Reißest feurig du fort den Kämpfer für Vaterlands Ehre.
Kühn und mit leuchtendem Auge, nicht achtend des drohenden Todes
Stürzt er dem Feind sich entgegen. Sterbend noch lauscht er den Klängen,
Die ihn hinüber begleiten, wo Siegespalmen ihm winken. —
Jetzo im sanften Lied und im hehren Gesange der Kirche,
Tröstest du mild die Verlassenen, lenkest die Herzen nach oben,
Daß ins wunde Gemüt sich senke die fromme Ergebung,
Und den seelischen Schmerz erleichternd fließe die Träne.
Preis dir erhabene Botin, gesandt aus besseren Welten,
Lichte Tochter des Himmels, edle Kunst du der Töne!

Cochem — Jodoc Kehrer



Über Textunterlage und Textbehandlung in modernen kirchlichen Tonwerken



Eine Studie von † Jakob Quadflieg. (Fortsetzung)

Ad 5. Bezüglich der „Wiederholung“ einzelner Wörter, Satzteile oder Sätze genaue und allgemein gültige Normen aufzustellen, ist schlechthin unmöglich. Suchen wir auf andere Weise der Sache beizukommen. Der Choral wiederholt kein Wort; dafür aber ist seine Musik auch bloße Melodie, welche den Gesetzen der Polyphonie nicht untersteht. Das dreimalige *„Kyrie, Christe, Kyrie eleison“, „Agnus Dei“, „Alleluja“, „Lumen Christi“, „Ecce lignum“,* sowie die Antwortsätze *(Lumen ad revelationem! . . ., Gloria, laus et honor . . ., Commendo Spiritum meum etc.)* bei Responsorien usw. sind nicht als Wiederholungen in obigem Sinne, sondern mehr als eindringliche Steigerungen (der Bitten, Lobpreisungen usw.) zu betrachten, was sich bei einigen durch die jedesmalige Steigerung der Tonhöhe klar ergibt. Wollte man auch bei mehrstimmigen Kompositionen ohne jede Wiederholung auskommen, so dürfte man lediglich die Homophonie anwenden. Es gäbe dann nur Abwechslung in der Zahl der Stimmen, und man wäre wohl bald am Ende aller Kunst angekommen. Sobald jedoch die polyphonen Formen der Imitation zur Anwendung kommen, geht es ohne Wiederholung von Textworten nicht ab. Schon der alte Sethus Calvisius schreibt: „Im *Cantus planus* wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im *Cantus figuratus* jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satzteils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist.“ Die alten Meister scheinen freilich manchmal unermüdlich zu sein in der Wiederholung einzelner Wörter, wie Alleluja, Hosanna, Noë u. ä.; sie können ihrem Jubel und ihrer Festesstimmung kaum genug tun. Tadeln wir sie deshalb nicht; denn ihrer Freude daran haben wir manches kirchenmusikalische Juwel, manches begeisterte Tonstück zu verdanken. Heutzutage sind wir etwas weniger entzückungsfähig und können uns für „himmlische Längen“ bei weitem nicht mehr so sehr begeistern; dafür aber sind wir praktischer geworden und begnügen uns gern mit ein paar oder gar mit einem Alleluja, was unter Umständen dem „Allzuviel“ vorzuziehen ist. — In einem römischen Erlasse heißt es: „Die Worte sind der musikalischen Komposition in der nämlichen Reihenfolge zu unterlegen, wie der heilige Text sie angibt. Nachdem ein Satz seinem ganzen Inhalte nach[1]) ausgesprochen worden, ist es zwar gestattet, einzelne Worte oder Phrasen, wenn es nötig sein sollte, zu wiederholen, jedoch ohne Verschiebung oder Sinnentstellung und mit der vorgeschriebenen Mäßigung.“ Zur genaueren Darlegung fügt Witt unter anderem hinzu: „Daß die endlosen Wiederholungen J. Haydns[2]) lästige und sinnentstellende und übertriebene“ (ohne die vorgeschriebene „Mäßigung“) sind, wird niemand bezweifeln. Wiederholungen jedoch, wie sie die *Missa „Papae Marcelli“* bringt, hat die Kirche zu allen Zeiten für erlaubte, „mäßige und nicht lästige“ angesehen. Dann fährt Witt fort: „Will man genauer darlegen, was unter ‚mäßigen Wiederholungen‘ zu begreifen ist, so kann ein Analogon (wie ich glaube) Winke geben. Wenn ein Prediger wichtige Worte oder Schriftstellen öfter wiederholt, so kann er gerade damit große Wirkung, Klarheit und Eindringlichkeit (durch Hervorhebung des Entscheidenden usw.)

---

[1]) Das ist nicht sehr genau ausgedrückt, dient also wenig zu voller Klärung der Sache.

[2]) In dessen C-dur-Messe sind die Worte *Kyrie, Christe eleison* im Sopran 30 mal wiederholt, ungerechnet die 41 Pausen, die diese Stimme hat; in der Messe in D-moll noch öfter, und in der Messe in D-dur sind die Wiederholungen wegen der langen Fuge geradezu unzählbar. Ein *Benedictus* hat 133, das *dona nobis* 160 Takte; wie oft da die Worte *Benedictus* und *dona nobis* wiederholt werden, kann wohl jeder selbst ermessen! Im *Gloria* der Beethovenschen *Missa solemnis* singen die vier Stimmen insgesamt das Schlußwort Amen 286, im *Credo* gar 312 mal, immer wieder von den Fugenworten unterbrochen, so daß der Schlußsatz *„Cum sancto Spiritu“* des *Gloria* 14 Seiten (= 225 Takte), der des *Credo „Et vitam“* mehr als 13 Seiten (= 177 Takte) des Klavierauszuges umfaßt, während Bach für das *Cum sancto* 11 Seiten (= 128 Takte), für das *Et vitam* aber nur 3 Seiten (= 45 Takte) braucht.

erreichen. „Der Sohn Gottes, der ewige Sohn des Vaters“ u. ä. sind keine lästigen Wiederholungen; ebensowenig, wenn ein Komponist singen läßt *„et homo, homo, homo factus est“* oder *„ex Maria, Maria Virgine“;* denn das sind ja Worte, die man dem Hörer zu tiefst einprägen möchte. Hier ist also die Wiederholung durch den Inhalt des Textes aufs beste motiviert und gerechtfertigt. Sie können aber auch oft durch die Struktur und Architektonik des musikalischen Satzes begründet und berechtigt, ja eine besondere Schönheit sein. Es wird für Komponisten nicht unwichtig sein, wenn sie Worte wiederholen wollen, sich zu fragen: „Wie würde ein Kanzelredner die Worte wiederholen? Gibt die Wiederholung einen Sinn? Entspricht sie dem Inhalte? Sind die wiederholten Worte wichtig?“ — Für die Stellen des Textes, für welche eine liturgische Aktion vorgeschrieben ist, sagt Witt an derselben Stelle folgendes: „Bei jenen Stellen, bei welchen eine liturgische Aktion (z. B. *detectio capitis* = Birettabnahme, Verneigung usw.) vorgeschrieben ist, wie beim *Adoramus te, Jesu Christe, simul adoratur, Tu rex gloriae* etc., kommt die Regel in Anwendung: Die Wiederholung der Worte darf nicht so geschehen, daß die liturgische Aktion gestört wird. Wenn also z. B. ein *Et incarnatus est* bis *et homo factus est* 15—30 und mehr Minuten (!?) dauert, wie wir es an vielen, vielen Messen[1]) sehen, so kann und muß das immerhin als Störung der liturgischen Aktion betrachtet werden.“ An anderer Stelle schreibt Witt: „Welche Wiederholung ist mäßig? Doch nur jene, welche den Zelebranten nicht ohne Not und an der unrichtigsten Stelle, wie bei der Wandlung, also beim *Sanctus, Benedictus,* aufhält; doch nur jene, welche nicht während der Wandlung abzusingen ist.“

Wenn in einem *„Veni Creator“* so viele Textwiederholungen vorkommen, daß der Komponist im Raume von 54 Takten nicht über die erste Strophe (vier kurze, achtsilbige Zeilen) hinauskommt, so sind solche Wiederholungen nicht mehr mäßig. Das Maß fehlt auch, wenn der ganze (nicht einmal thematisch, sondern fast rein homophon gehaltene) Satz *„Benedictus qui venit in nomine Domini“* in den verschiedensten Melodien bezw. harmonischen Unterlagen viermal geboten wird, von kürzeren oder längeren Orgelsolis unterbrochen. Was soll man nun erst sagen zu Verlegenheits-Wiederholungen wie *„et propter nostram, nostram salutem“; „gloriam tuam, tuam“; „dona nobis, nobis pacem“; „Crucifixus etiam, etiam pro nobis, nobis“; „in gloria Dei Patris, Patris“; „miserere nobis, nobis“* etc. „Geben diese Wiederholungen einen Sinn? Entsprechen sie dem Inhalte? Sind die wiederholten Worte wichtig?“ — Oder sieht man nicht auf den ersten Blick, daß sie nur Flickstücke sind? Und doch kommen gerade sie zu Dutzenden (auch in Werken des Cäcilien-Vereins-Katalogs!) vor. Der einfache Text reichte in irgend einer Stimme nicht, und da wird dann aufs Geratewohl das erste beste (oder auch schlechteste, weil unpassendste) Wort wiederholt; was soll man noch lange nach dem Sinne fragen?

Fazit: Bei der Wiederholung von Textworten, Satzteilen, Sätzchen, Fragen, Ausrufen usw. kommt es eben auch sehr auf das „Wie“ der Komposition an, und der Komponist kann dabei seinen guten oder schlechten Geschmack, Sorgfalt oder Flüchtigkeit, Erfindungsgabe oder Armut, Genie oder Handwerk manchmal ungewollt verraten. Deshalb seien obige Fragen Witts recht ernster, allseitiger Beherzigung und Beachtung empfohlen.

Ad 6. Gegen die Zusammengehörigkeit der Textworte, Satzteile und Sätze wird gar nicht so selten gefehlt, als man anzunehmen berechtigt wäre. Die Melodie (die musikalische Phrase) macht Abschnitte, Ganz- und Halbschlüsse, wo der Text weder Komma noch Punkt hat, und umgekehrt geht sie über textliche, dem Sinne angepaßte Abschnitte ohne Beachtung hinweg. Aus dem Unsinn des Satzes: „Zehn Finger hab' ich an jeder Hand, fünf und zwanzig an Händen und Füßen,“ wird sofort etwas Verständliches, wenn zusammengehalten wird, was zusammengehört, also: „Zehn Finger hab' ich, an jeder Hand fünf, und zwanzig an Händen und Füßen.“ Und sollte es gleichen Sinn haben (und dürfte man also die musikalische Syntax [Phrase] nach Be-

[1]) **Dagegen sind allerdings die *„Et incarnatus est“* in Beethovens *Missa solemnis* (32 Takte Adagio) und Bachs H-moll-Messe (49 Takte Largo) mäßig zu nennen.**

lieben bilden), ob man liest: „Betet nie! Ohne Demut lebet in der Welt! Nur für Gott tuet nichts! „Was Gott mißfällt, das alles ist lobenswert, oder ob man zusammenhält: „Betet nie ohne Demut des Herzens! Lebet in der Welt nur für Gott! Tuet nichts, was Gott mißfällt: Das alles ist lobenswert." — Wie es also eine sprachlich-schriftliche Interpunktion gibt, wie beim richtigen Sprechen und Rezitieren (selbst in gebundener Rede), das sprachlich und dem Sinne nach Zusammengehörige zusammengehalten wird, so soll es auch in der Vokalmusik, vorab in der kirchlichen Vokalmusik sein; denn die Verständlichkeit des Textes hängt wesentlich von der Beachtung der Interpunktionen ab. Haller sagt: „Es ist wohl zu beachten, daß nie getrennt werde, was grammatikalisch zusammengehört. Es wäre z. B. sinnlos, die Präposition *propter* von den von ihm regierten Wörtern *magnam gloriam tuam* zu trennen." Ebensowenig darf in der Regel das Attribut vom Substantiv oder das Prädikat vom Subjekt getrennt werden. Auch bei Textwiederholungen ist zu beachten, daß nur Zusammengehöriges, einen Sinn Gebendes (nicht Satztrümmer oder einzelne Wörter) wiederholt werden, also nicht das Wort *mundi* allein, sondern *peccata mundi.* Kleinere Textrepetitionen rein dynamischer Art, welche also nicht durch ein festes Motiv, durch thematische Arbeit bedingt sind, sollen ganz vermieden werden. Bei den Einzelstimmen ist dafür zu sorgen, daß sie geschickt abtreten und wirkungsvoll, nicht vergebens, wieder einsetzen. Abschnitte und Punkte im Text können in der Musik nicht durch Septimenakkorde oder andere Dissonanzen dargestellt werden. Zu viele Abschlüsse aller Stimmen jedoch bringen den Eindruck ebenso vieler, nebeneinander stehender, loser Sätze hervor. Letzteres zeigt sich neuerdings bei manchen Meßkompositionen besonders beim dreimaligen *Kyrie eleison,* deren jedes ein homophones, vollkommen abgeschlossenes Sätzchen von zwei oder mehr Takten bildet, wie es eigentlich nur der Litaneienform entspricht. Von Stellen, wie *„Jubilate | Deo omnis terra"* gilt das Wort Aichingers (1607): „teils hangen die Worte und der *sensus* nit recht aneinander", was er also für nötig hält. Trotz des von Wagner in seinen Musikdramen bis zu den äußersten Konsequenzen ausgebildeten Sprachgesanges hört man manche Elisabeth (im Tannhäuser) singen und atmen „eingehe in dein | selig Reich"; und während (im Lohengrin) die Telramunds und Ortruds im Unisono meistens falsch zusammenhalten: „die ihr im süßen | Schlaf verloren" phrasieren die meisten Sarastros (in Mozarts Zauberflöte): „Stärkt mit Geduld | sie in Gefahr!"

Bei strophisch komponierten Liedern, Hymnen, Kirchenliedern findet man häufig, daß die musikalische Phrase, das Gewand, nur der ersten Strophe (ihrer Satz- und Wortform) auf den Leib geschnitten ist und ihr also schön „sitzt", während es für den Text weiterer Strophen total „verschnitten" erscheint. Die profane Gesangsliteratur liefert für aufmerksame Zuhörer reiche Ausbeute an solchen Verstößen.

Ist es denn nun etwas Besseres, wenn der Geistliche am Altare singt: *„Deus in adjutorium | meum intende",* statt erst nach *„meum"* zu atmen (oder aber nach *Deus* und dann in einem Atem bis *intende*), oder *„et ego resuscitabo | eum in novissimo die,"* statt das *eum* noch zum ersten Teile zu ziehen und nach *eum* erst zu atmen. Bei dem allem gilt wohl die etwas derb ausgedrückte (nicht von mir stammende) Alternative: „Ist das alte Gewohnheit, anerzogener Schlendrian, eingenistete Zerstreutheit, oder gar Gedankenlosigkeit, Unverstand, bemitleidenswerte Beschränktheit?" Aber nein, das muß so ziemlich in zwei gleichmäßige Teile nach der Zahl der Silben zerlegt werden, und nach solch äußerlichem Grunde wird dann geatmet und in den Text eine Lücke gemacht, wo keine sein darf. — Ist es aber etwas anderes, wenn die Komponisten immer wieder phrasieren: *„in gloria Dei | Patris, Amen",* oder *„Crucifixus | etiam pro nobis",* oder *„Et in Spiritum | Sanctum, Dominum",* oder *„sub Pontio Pilato | passus et sepultus est",* oder *„Ave verum*[1]*) | corpus natum de M. V.",* oder *„Confirma | hoc Deus . . .",* oder *„et benedictum | fructum ventris tui",* oder *„qui in diebus | suis placuit Deo",* oder *„et tibi reddetur | votum in Jerusalem",* oder *„ne absorbeat | eas tartarus"* etc.

Da stimmt die musikalische Deklamation nicht mit dem lateinischen Sprachgenius überein, Nichtbeachtung der Interpunktion und Hinübergreifen einer musikalischen Phrase

[1]) Mozart komponiert einwandfrei: *Ave, Ave, | verum corpus | natum de M. V.*

in einen neuen Textsatz oder Gleichgültigkeit gegen die Zusammengehörigkeit der Satzteile zwingen zur Annahme, „der Komponist kenne höchstens die Bedeutung und den Sinn der lateinischen Wörter, das Grammatikalische derselben aber sei ihm gänzlich fremd." Ein weiteres Bedenken macht sich geltend bezüglich des Stimmungsausdrucks, wenn z. B. in einer Komposition des Offertoriums *„Angelus Domini"* (bei dessen Text doch der Schwerpunkt nicht in den Worten *„quem quaeritis?"* sondern in dem osterfreudigen *„surrexit sicut dixit"* liegt) eine elegische Stimmung vorherrscht; das steht keinesfalls im Einklange mit der Auffassung der Kirche. — Demnach: „Eine gute Komposition muß den logischen Bau einer Rede zeigen. Selbst wenn sie nicht schwungvoll, begeisternd, glanz- und gedankenvoll wäre, sie muß logisch richtig gedacht sein." Kompositionen, denen dieser logische Zusammenhang fehlt, nennt Witt recht derb „geistige Krüppel" und „sinnloses Zeug". Von der Trennung zusammengehöriger Wörter durch die Komponisten war schon die Rede, manchmal liegt auch die Schuld an den Sängern, wenn sie z. B. durch Atmen trennen *bonae* | *voluntatis, propter magnam* | *gloriam tuam, et propter nostram* | *salutem, qui tollis peccata* | *mundi* usw. Wenn nun erst in einer Meßkomposition, die den ausgesprochenen Zweck verfolgt, als „Vorstufe zu den Alten" zu dienen, nach Vorschrift (bezw. Einzeichnung) des Komponisten sogar einzelne Wörter durch Atmen zerrissen werden, z. B. *Glori* | *ficamus te, Et in* | *carnatus est, et sepul* | *tus est, et conglorifi* | *catur, Bene* | *dictus* u. m. a., was dann, vollends wenn dadurch auch richtig (logisch) gebildete musikalische Phrasen oder Melismen zerstört werden? Daß für Effektmittel wie Trennung von Silben desselben Wortes durch Pausen, etwa *ele 𝄽 i 𝄽 son, a 𝄾 𝄾 𝄽 men, vi 𝄾 vos 𝄽 vi 𝄽 vos 𝄾 pec 𝄽 ca 𝄽 ta, pa 𝄾 cem 𝄽 pa 𝄾 cem 𝄽*, in der katholischen Kirchenmusik bezw. in kirchlichen Tonwerken kein Platz ist, versteht sich von selbst.

Nichts anderes ist es, wenn bei polyphoner Setzweise ein Komponist (wenn auch der „Kürze" halber) einen imitierenden Satz so einrichtet, daß (bei fünf Stimmen) folgende Textpartitur entsteht:

1. St. **Confiteor** unum baptisma in remissionem peccatorum,
2. St. ——▬—— **unum** „ „ „ „
3. u. 4. St. ————▬———— **in** „ „
5. St. —————————▬————————— **peccatorum,**

so daß also die zuletzt mit der Imitation einsetzende Stimme vom ganzen Satze bloß das letzte Wort *„peccatorum"* bringt. Das nennt man den Text zerpflücken, ihn logisch zerreißen, Trümmer bieten. In gelinderer Form kommt dies in neueren Werken häufiger vor, als es bei flüchtiger Beobachtung scheinen mag. — Texte aber, die gleichartigen grammatikalen und logischen Bau zeigen, die also den sogenannten Parallelismus der Glieder nach Inhalt oder Form, oder nach Inhalt und Form aufweisen, was wohl am häufigsten in den Psalmen vorkommt, mögen auch in gleicher oder ähnlicher Form melodisch, rhythmisch und harmonisch in Sequenzen oder Steigerungen) musikalisch bearbeitet werden. Es ist dagegen nicht nur nichts einzuwenden, sondern es kann das sogar zu einer großen Schönheit werden. Ein besonders schönes Beispiel dieser Art erläutert Witt (*Musica Sacra* 1874, S. 50) folgendermaßen:

„Bei der absoluten Rührigkeit der Stimmen in den ‚alten' Werken sind die Einsätze und Abschlüsse jeder Stimme, die Betonung der langen und die Nichtbetonung der kurzen Silben von unbeschreiblicher Wichtigkeit. Nehmen wir folgende Modulation *nude crude:*



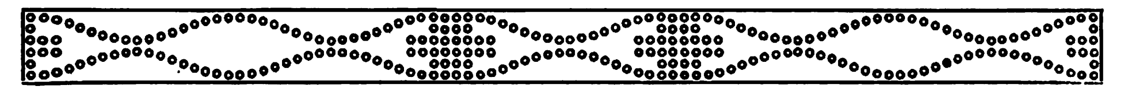
so wird uns dieses unmotivierte Aufeinanderfolgen von Akkorden *c, g, a-moll, f* (dreimal) ein verwundertes Lächeln abgewinnen. Wie lautet nun diese Stelle in Palestrinas *‚Missa Aeterna Christi munera'?* (siehe *Credo* von *Deum de Deo* bis *de Deo vero*).

Palestrina hat hier wegen des gleichen Textinhaltes ‚Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott' dreimal die gleiche Modulation[1]) angewendet. Es ist unglaublich, wie herrlich diese Stelle bei nicht zu raschem Tempo (M. M. 𝅗𝅥 = 84—88) wirkt, wenn jede Stimme richtig betont. Der Takt tritt dadurch ganz zurück, das Schrankenlose und damit das Ewige tritt hervor."

An Texten, die hierhin gehören, würden außer obigen noch zu nennen sein: Die beiden Sätze *Domine Deus, Rex coelestis,* (1) *Deus Pater omnipotens,* (2) und *Domine Deus,* (1) *Agnus Dei,* (2) *Filius Patris;* (3) das zweimalige *„Qui tollis peccata mundi";* dann *coeli et terrae; visibilium omnium et invisibilium; simul adoratur,* (1) *et conglorificatur;* (2) *Te decet hymnus* (1) *Deus in Sion,* (1) *et tibi reddetur votum in Jerusalem;* (2) *de poenis inferni* (1) *et de profundo lacu* (2) u. m. a. Wenn dagegen Cherubini in seiner Krönungsmesse dem ersten wie dem zweiten Teile folgender Textstellen *judicare vivos* (1) *et mortuos,* (2) sowie *‚cujus regni* (1) *non erit finis'* (2) im Gesangssatze dieselbe Fassung (nur die Begleitung über einem *basso obstinato* variiert recht bescheiden) gegeben hat, so läßt sich das nicht begründen; es ist bloße Formsache. Ebenso „ist es offenbar ein Mangel, wenn in einer Meßkomposition die Sätze *‚cujus regni non erit finis'* und *‚Et in Spiritum Sanctum',* welche inhaltlich so sehr voneinander verschieden sind, genau denselben musikalischen Ausdruck haben."

Fazit: Die sinngemäße Zusammengehörigkeit der Worte sorgfältig zu beachten, kann den Komponisten, besonders denen aus der Laienwelt, nicht dringend genug empfohlen werden. Als ein Werk, welches in diesem Sinne nicht bloß tadellos, sondern geradezu vortrefflich zum Studium der „Zusammengehörigkeit des Textes" geeignet ist, sei Hallers Opus 80, 35 Offertorien (Pustet, Regensburg, Cäcilienvereinskatalog Nr. 2663) genannt.

[1]) Also Harmonie, ebenfalls gleiche Melodie (mit knappen Imitationen einerseits zwischen Sopran und Alt, andererseits zwischen Tenor und Baß, dazu noch kurzes Abtreten der Stimmen, dann Pause, und merkliches, wirksames Eintreten) und gleichen Rhythmus. (J. Q.)



Der Fahnenträger

Als wir nach Frankreich zogen,
Wir waren unser drei:
Ein Schütze und ein Jäger
Und ich, der Fahnenträger
Der schweren Reiterei.

Drei Brüder und drei Herzen,
Der Trommel folgten sie.
Zu Lüttich auf dem Plane,
Da flüsterte die Fahne:
„Herr Jesus und Marie!"

Und als wir weiter zogen,
Wir waren unser zwei:
Ein Bückeburger Jäger
Und ich, der Fahnenträger
Der schweren Reiterei.

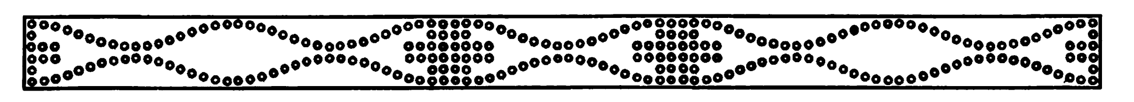
Zwei Brüder und zwei Herzen
Begrüßten Tau und Tag,
Bis abends purpurfarben
Bei Longwy in den Garben
Die Fahne „Amen" sprach.

Und flüstert sie ganz leise:
„Nun gilt es dir, Gesell,"
Gern folgt der Fahnenträger
Dem großen Trommelschläger
Zum himmlischen Appell.

Und als sie „Amen" sagte,
Riß noch ein Herz entzwei.
Ade, mein lieber Jäger,
Dich grüßt der Fahnenträger
Der schweren Reiterei.

Ach, Mutter, liebe Mutter,
Nur fest auf Gott gebaut.
Noch tut die Fahne schweben,
Die mir auf Tod und Leben
Der Kaiser anvertraut.

Joseph von Lauff



Ein griechisch-rumänisches Hochamt in Siebenbürgen

Die Weihnachtsfeiertage hatten mit dem Feste Epiphanie ihren Abschluß gefunden. Da der griechische Kalender gegenwärtig gegen unsern um dreizehn Tage zurück ist, folgt nach unserem Epiphaniefeste der Weihnachtstag der Griechen am 7. Januar (25. Dezember). Schon früh strömten von der Festung Karlsburg die griechisch-rumänischen Soldaten hinab in die Stadt in die verschiedenen unierten und nichtunierten Kirchen ihres Ritus. Als ich in eine dieser Kirchen kam, begann eben das Hochamt nach griechischem Ritus in rumänischer Sprache. Den liturgischen Gesang besorgten die Soldaten; sie sangen nach echt griechischer Weise, die sich trotz der manchmal hervortretenden rumänischen Eigentümlichkeiten immer wieder behauptete. Sie sangen mit einer Begeisterung, die man bei unseren mehr nüchternen Kirchensängern nicht gewohnt ist, mit einer Hingebung und Liebe, die sie für alles andere als ihren Gesang ganz unzugänglich erscheinen ließ, sie sangen wohl auch mit Andacht, wie ihr Gesichtsausdruck, ihr halb geschlossenes Auge, ihre volle Hingabe an den Gottesdienst bezeugte, sie sangen liturgisch, im engsten Anschluß an den Gesang und die Gebete des Priesters und den Verlauf der heiligen Handlung. Ich dachte an die Kirchensänger unserer Heimat, ob sie nicht von diesen noch manches lernen könnten? Nach der Wandlung wurde der schöne Gesang zur Begrüßung der Gottesmutter gesungen, zwei Ministranten mit brennenden Kerzen traten vom Priesterraume heraus vor die Bilderwand, welche den Raum der Priester und Gläubigen trennt, und stellten sich vor dem Bilde der Gottesmutter auf. Auch das Glaubensbekenntnis hatten diese Ministranten mit lauter Stimme im Kirchenschiffe rezitiert. Ich dachte, ist ein solches Glaubensbekenntnis nicht viel naturwahrer als so manches „durchkomponierte“ und zur Hälfte oder zum Drittel aufgeführte *Credo* unserer Heimat? Nach dem Amte fühlte man, daß hier nicht die kühle Luft des Abendlandes, sondern die Glut des Orients wehe, uns im Abendlande selbst fremd und unverständlich, an Ort und Stelle aber ganz natürlich und selbstverständlich. Nachdem der Priester den Gottesdienst als beendet erklärt, war ein allgemeines Reden und Unterhalten in der Kirche, während der Tisch mit den heiligen Broten, den Eulogien, aufgestellt wurde, von denen sich jeder eines nimmt und andächtig ißt, um so an dem vollzogenen Opfer teilzuhaben, wenn er nicht dabei kommuniziert. Dann wurde im Kirchenschiff Platz gemacht zum Weihnachtsspiele, das einige Knaben mitten in der Kirche zum besten gaben. Soviel ich verstand, muß es eine Art Dreikönigsspiel gewesen sein. Die Deklamation war monoton, aber mit großartiger Zungenfertigkeit und Schnelligkeit vorgetragen. Die Aktion war einfach; am wirksamsten war das Rasseln mit den kleinen Säbeln, welche zusammen mit den papiernen Kronen und den bunten Kleidern den Stolz der kleinen Helden bildeten. Und so oft der eine trotzig mit dem Fuße stampfte und seine Säbelscheide klirrend am feuchten Steinboden aufschlug, und so oft alle mit Begeisterung ihre Säbel aneinanderschlugen, da glitt ein zufriedenes Lächeln über die Gesichter der Zuschauer. Es waren ja fast ausschließlich Soldaten, teils zum baldigen Abmarsch aufs Schlachtfeld gerüstet, teils erst seit einigen Tagen vom Schlachtfelde heimgekehrt und die Spuren ihrer Verwundung und ihres heldenmütigen Kampfes noch an sich tragend. In das Weihnachtsspiel hinein waren in geschickter Weise Weihnachtslieder verwoben. Da fielen die bewaffneten, säbelrasselnden Könige plötzlich aus ihren Rollen und wurden echte rumänische Kinder, Kinder wie eben Kinder zu Weihnachten sind, mögen sie griechischem oder römischem Ritus angehören, mag deutsches oder rumänisches Blut in ihren Adern rollen. Die Zuschauer aber waren von diesem schlichten Weihnachtsspiel wohl mehr gerührt als die Besucher der kunstvollen Tragödien in den Haupttheatern unserer Residenzstädte. Und als ich die Kirche verließ, da gab es viele, die noch zurückblieben und still für sich beteten, und in den Augen der meisten, die ich sah, glänzten Tränen.

(Anzeigenblatt, Graz, 1915, Nr. 2/3.)

Zahlreich sind die armen Krieger, die durch Kopfverletzungen für immer „die edle Himmelsgabe“, das Augenlicht verloren. Es sind zum Teil noch ganz junge Leute, die sonst im vollen Besitze ihrer Kräfte blieben. Fast alle sehnen sich jetzt nach Beschäftigung mit Musik und bitten um Instrumente. Deshalb hat die Deutsche Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung, deren Vorsitzender Graf Bolko von Hochberg ist, sich der Sache angenommen und will allen Kriegsblinden nach Möglichkeit nicht nur Instrumente verschaffen, sondern auch ordentlichen Unterricht in deren Spiele geben lassen. Sie bittet daher um Zuwendung an Geld und Streich- wie Blasinstrumenten allerart, auch von Zithern, Guitarren u. dgl. Die Geschäftsstelle der Gesellschaft ist: Berlin-Wilmersdorf, Emserstraße 3.

(„Siona“ 1915, Nr. 2, S. 32.)

Der zeitgemässe Bach. In den „Signalen für die musikalische Welt“ findet sich von dem bekannten Bachkenner Professor Siegfried Ochs in Berlin ein zeitgemäßes Konzertprogramm zusammengesetzt, das aus lauter Bachschen Kantaten besteht: 1. „Es erhub sich ein Streit“ (Nr. 19). — 2. (Für die Russen) „Die Elenden sollen essen“ (Nr. 75). — 3. (Für die Belgier) „Es reifet euch ein schrecklich Ende“ (Nr. 90). — 4. (Für die Franzosen) „Ihr werdet weinen und heulen, doch die Welt wird sich freuen“ (Nr. 103). — 5. (Für die Engländer) „Sieh zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ (Nr. 179). Und setzen wir hinzu: 6. (Für die Italiener) „Falsche Welt, dir trau ich nicht“ (Nr. 148).



Programm der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Ziel und Zweck der Schule

Die Kirchenmusikschule wurde im Jahre 1874 von dem verstorbenen Prälaten Dr. Franz Xaver Haberl gegründet und am 22. November 1909 mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Bischofs von Regensburg, Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, unter Leitung eines geistlichen Direktors und unter der Verwaltung eines Kuratoriums als öffentliche Stiftung errichtet.

Ziel und Zweck der Schule ist die weitere und allseitige, theoretische und praktische Ausbildung von musikkundigen katholischen Priestern und Laien zu Chordirigenten und Organisten auf Grund des päpstlichen *Motu proprio* vom 22. November 1903 zur Erreichung des Ideals eines liturgischen Gesamtkunstwerkes.

Demgemäß nimmt der spezifisch kirchliche Gesang, der gregorianische Choral, nach Maßgabe der Erlasse Pius' X. den ersten Rang ein. Ebenbürtig steht ihm zur Seite der Palestrina-Stil, als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Weltruf genießt. Nicht geringere Sorgfalt wendet die Schule einem kirchlich würdigen modernen Kirchenmusikstil zu, der nicht bloß theoretisch gelehrt, sondern auch in guten Aufführungen dargeboten wird.

2. Lehrplan

Die Anstalt setzt bei ihren Schülern entsprechende Kenntnisse voraus und richtet ihr Streben auf Vertiefung und Fortbildung. Der zwei Semester umfassende Jahrgang enthält folgende Disziplinen:

Theoretische und praktische Liturgik
Lateinische Kirchensprache
Ästhetik der Kirchenmusik
Geschichte der Kirchenmusik
Literatur der Kirchenmusik
Theorie und Begleitung des gregorianischen Gesanges
Harmonielehre
Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre
Gesangübungen und Gesangmethode
Anleitung zum Dirigieren
Partiturspiel
Orgelspiel und Orgelkunde.

Einen besonderen Wert für die praktische Ausbildung ersieht die Anstalt in ihrer organischen Verbindung mit dem Domchor. Die Schüler sind nicht nur verpflichtet den Aufführungen, sondern auch den Proben desselben beizuwohnen und beteiligen sich im Domchor als Sänger. Sodann hält der Domkapellmeister einen eigenen gesangmethodischen Kursus ab, in welchem die Heranbildung der zukünftigen Singknaben des Domchores von den ersten Anfängen an (I. Singklasse) den Eleven einerseits vorgeführt wird, während anderseits denselben bereits geschulte Abteilungen des Domchores (II. und III. Singklasse) zu eigenen Lehrproben zur Verfügung stehen.

Außerdem ist den Eleven ständig Gelegenheit geboten in der angrenzenden Cäcilienkirche sich als Sänger, Organisten und Dirigenten unter Anleitung des Direktors praktisch zu betätigen.

3. Lehrkräfte

Das Lehrerkollegium besteht aus den Herren:

Domkapellmeister, Geistl. Rat F. X. Engelhart
(Gesangmethode und -übungen, Stimmbildung, Anleitung zum Dirigieren, Partiturspiel und Literatur der Kirchenmusik)

Kanonikus P. Griesbacher
(Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre)

Stadtpfarrorganist, Kapellmeister F. Höfer
(Harmonie- und Instrumentationslehre)

Professor K. Kindsmüller
(Liturgik und Kirchenlatein)

Domorganist, Professor J. Renner
(Orgelspiel, Orgelkunde und Begleitung des gregorianischen Chorals)

Direktor Dr. K. Weinmann
(Geschichte der Kirchenmusik, Ästhetik der Kirchenmusik, Liturgische Praxis.)

4. Unterrichtsdauer

Das Wintersemester beginnt mit dem 15. Oktober und schließt — da die Aufführungen des Domchors während der Karwoche noch zum Unterricht gehören — am Ostermontag; das Sommersemester nimmt seinen Anfang am Dienstag nach dem Weißen Sonntag und schließt mit dem 15. Juli. Da der Kursus ein zusammenhängendes Ganze bildet, können Aufnahmen nur für das Sommersemester nicht erfolgen, außer zur privaten Vorbereitung auf den nächsten Kursus.

5. Lehrmittel

Die Anstalt besitzt zwei Bibliotheken. Die Schülerbibliothek enthält viele Tausende von Nummern von theoretischen und praktischen Werken, so z. B. fast sämtliche Kompositionen des Cäcilienvereinskataloges, welche den Eleven in den Räumen der Bibliothek und gegen Ausleiheschein auf den Zimmern zur Verfügung stehen. Die Benützung der sog. Haberlschen Bibliothek kann fortgeschrittenen Eleven gestattet werden, außerdem ist zu Forschungszwecken die berühmte Proskesche Musikbibliothek zugänglich.

Für das Orgelspiel steht die große, mit allen modernen Einrichtungen ausgestattete Orgel der Cäcilienkirche zur Verfügung, sowie vier weitere zweimanualige Orgeln in eigenen Orgelzimmern und zwei Pedalharmoniums. Sämtliche Orgeln werden elektrisch betrieben. Außerdem besitzt die Anstalt noch eine Anzahl von Klavieren und Harmoniums zur Benützung für die Eleven.

6. Kosten

Im Anstaltsgebäude, in ruhiger Lage gelegen und umgeben von einem Obst- und Ziergarten, erhalten die Eleven Wohnung und Frühstück; Mittag- und Abendtisch zu billigem Preis in der Stadt. Es stehen eine Reihe von Einzelzimmern, einfach möbliert, zu den ortsüblichen Preisen von 16—20 Mk. monatlich zur Verfügung. Licht und Beheizung in den Zimmern wird je nach Bedarf in Rechnung gestellt; ebenso der Stromverbrauch für die elektrischen Orgeln. Wünschen die Eleven Klaviere oder Harmoniums für ihre Zimmer, so können sie dieselben aus den Klaviermagazinen der Stadt mieten oder ihr eigenes Instrument mitbringen.

Das Schulgeld für den gesamten Unterricht einschließlich der Orgelstunden beträgt monatlich 20 Mk.

Alle diese Beträge werden pünktlich am 15. jeden Monats erhoben.

7. Aufnahms-Bedingungen

Charakter und Tendenz der Kirchenmusikschule Regensburg erfordern von den Besuchern die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche, gewissenhafte Beobachtung der Gebote derselben, einen sittlich untadelhaften Lebenswandel; ernstes Streben ist Grundbedingung. Da nur eine beschränkte Zahl von Eleven für jeden Kursus aufgenommen werden kann, so sind die Anmeldungen bis längstens 15. September an die unterfertigte Direktion zu richten und müssen enthalten:

1. Ein Taufzeugnis als Bescheinigung über das zurückgelegte 18. Lebensjahr.
2. Ein Führungszeugnis des zuständigen Pfarramtes (Priester haben ihre *Literae testimoniales* bei ihrer Ankunft dem H. H. Generalvikar persönlich zu überreichen).
3. Zeugnisse über die bisherige musikalische Vorbildung in der Praxis oder an Musikschulen, Konservatorien usw. Bewerber, deren Zeugnisse von der Direktion als ungenügend befunden werden, haben sich vor Beginn des Semesters einer Prüfung zu unterziehen.

Am Schluß des Sommersemesters findet vor der Prüfungskommission in Anwesenheit eines Kgl. Ministerialkommissärs das Abgangsexamen statt, das in einen schriftlichen und mündlichen (praktischen) Teil zerfällt und unter Einbeziehung der Jahresleistung die Qualifikation des Examinanden festsetzt. Auf Grund desselben erfolgt die Ausstellung eines Zeugnisses über die Befähigung als Chorregent oder Organist.

Die Kirchenmusikschule ist in der Lage, bei angemeldeten Vakanzen ihre Absolventen mit Erfolg zu empfehlen.

Direktion der Kirchenmusikschule

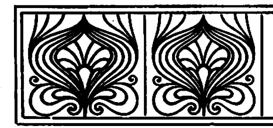
Dr. Karl Weinmann

Die Kirchenmusikschule hat bisher eine stattliche Zahl von Schülern ausgebildet. Einige Namen aus der Reihe derjenigen Schüler, die bedeutsame kirchenmusikalische Stellungen bekleiden oder als Komponisten hervorragen, seien — soweit sie der Anstalt bekannt sind — im nachfolgenden genannt:

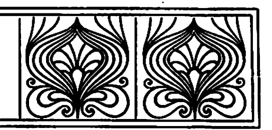
Adler Thomas, Domkapitular, weil. Domkapellmeister, Bamberg
Bartsch Arthur, Dozent an der Kirchenmusikschule Paderborn
Berberich Ludw., Chordirektor, München
Bewerunge Heinr., Professor an der Universität Dublin, Maynooth (Irland)
Bicherl Wenz., Chordirektor, Stadtamhof bei Regensburg
Bold Pet., Chordirektor, Augsburg
Brazis-Frey Theod., Seminarprof., Wilna
Breitenbach Jos., Direktor der Organistenschule, Luzern
Bubendorfer Fr., Chordirektor, Linz
Cicognani Ant., Professor am Konservatorium, Pesaro (Italien)
Clovis Francis L., Musikdirektor, Cleveland, Ohio (Amerika)
Cohen K. Mons., Domkapitular, weil. Domkapellmeister, Köln a. Rh.
Dallaporta Paul, Chordirektor, Trient
Dreß Alf., Domkapellmeister, Dubuque-Jowa (Amerika)
Ebenberger Ant., Kgl. Stiftskapellmeister, Altötting
Felini Rich., Domkapellmeister, Trient
Frey Friedr., Chorallehrer an der Organistenschule, Luzern (Schweiz)
Geiger Joh., Musikpräfekt und Chordirektor, Brixen
Gendreizig Rich., Rektor und Dozent am Konservatorium Danzig
Dr. Gieburowski W., Domkapellmeister, Posen
Glatt Ignaz, Domkapellmeister, Fünfkirchen (Ungarn)
Goller Vinz., Professor u. Leiter der kirchenmusikalischen Akademie, Klosterneuburg
Gonzalez Aug., Direktor, Querétaro (Mexiko)
Gronen Theod., Domorganist, Hildesheim
Gruber Fr. X., Chordirektor, Meran
Dr. Gustajtis Matth., Professor, Mariampol, Litauen
Hacker Wilh., Musikpräfekt, Passau
Hammermüller Jos., Chordirektor, Kopenhagen (Dänemark)

Dr. Hlond Ant., Direktor, Oswiecim (Galizien)
Hoff Rich., Domkapellmeister, Hildesheim
Hohn Wilh., Chordirektor, Homburg v. d. H.
Jansen W. P., Herausgeber des „St. Gregoriusblatt“, s'Gravenhage (Holland)
Jocham Eugen, Chorregent, Kempten
Kagerer Christoph, Chordirektor, Augsburg
Kalinowski J., Organist und Lehrer für Orgel, Bialystok (Rußland)
Kehrer Jodoc, weil. Domorganist, Trier
Kindsmüller Karl, Professor a. d. Kirchenmusikschule Regensburg
Dr. Klein Joh. B., Domkapellmeister, Bamberg
Koch Karl, Chordirektor, Bozen
Dr. Kowalski Teofil, Lektor an der k. k. Universität Prag
Dr. Kromolicki Jos., Kgl. Musikdirektor und Leiter der kirchenmusikal. Kurse, Berlin
Lobmiller Th., Domkapellmeister, Rottenburg
Luypen Edm., Bischof von Batavia (Java)
Makowski Heinr., Professor am Konservatorium, Warschau
Mayerhofer Isid., P., Stiftskapellmeister, Seitenstetten (Oberösterreich)
Mitterer Ignaz Mons., Propst, Domkapellmeister, Brixen
Dr. Möhler Ant., Musikhistoriker, Steinhausen (Württemberg)
Dr. Müller Herm., Professor, Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, Paderborn
Dr. Müller Peter Mons., Kapellmeister, Rom
Nikel Emil Mons., Domdechant, Komponist, Breslau
Nodzyński Andr., Domkapellmeister, Kielče (Rußland)
Novialis Jos., Domkapellmeister, Kowno
Nowowiejski F., Musikdirektor, Moskau
Ortmann Peter, Chordirektor, Bonn a. Rh.
Pagella Don Giov., Komponist, Turin
Perosi Lorenzo Mons., Direktor der Sixtinischen Kapelle, Rom
Perosi Marziano, Chordirektor, Wien
Petzelt Jos., Dozent am Ottilien-Kolleg, München
Piechler Ernst, Domorganist, Passau
Pierron Jos., Chordirektor, Milwaukee (Amerika)
Pracher Max, Chordirektor, München
Raggenbach J., Münsterchordirektor, Konstanz
Renner Jos., Domorganist und Professor an der Kirchenmusikschule Regensburg
Rubenberger Jos., Kgl. Kapellorganist, Altötting
Sauer Franz, Domorganist, Salzburg
Schaik Joh. van, Komponist, Utrecht (Holland)
Scheel Jos., Domkapellmeister, St. Gallen
Schubert Friedr., Chordirektor, München
Schwalge Jos., Direktor der Kirchenmusikschule Aachen
Spies Herm., Domkapellmeister, Salzburg
Stockhausen M., Domkapellmeister, Trier
Strubel Joh., Domkapellmeister, Würzburg
Dr. Surzyński Jos. Mons., Propst, weil. Domkapellmeister, Kosten.
Surzyński Mieczyslaus, Professor am Konservatorium Warschau
Surzyński Steph., Domorganist, Lemberg
Tebaldini Giov., Professor, Milano (Italien)
Thermignon Delfino, Domkapellmeister von S. Marco, Venedig
Tloczynski St., Domkapellmeister, Gnesen
Valdés Julio, Komponist, San Sebastian (Spanien)
Vasquez Nicanor, Professor Seminario Conciliar, Mérida (México)
Velasquez Guadelupe, Professor del Conservatório Nacionál, México
Walter K., Kgl. Seminarlehrer und Orgelbauinspektor, Montabaur
Walkiewicz E., Domorganist, Dubuque (Amerika)
Dr. Weinmann Karl, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg
Weinmeier Leo, Domorganist, Saratow (Rußland)
Widmann P. B., Abt des Klosters Sittich (Schweiz)
Wiedemann Alb., Chorregent, Augsburg-Lechhausen
Wiltberger K., Gesanglehrer am Priesterseminar, Bonn a. Rhein
Zehrer Christ., Kgl. Gymnasialmusiklehrer, Regensburg





Besprechungen



Schrader, Fr., Op. 5. *Cantica sacra.* Zwanzig lateinische kirchliche Gesänge für vierstimmigen gemischten Chor. **Hildesheim, Borgmeyer.** Partitur 2 M 50 Pf, Stimmen à 30 Pf.

Die zwanzig Gesänge berücksichtigen, soweit es bei der geringen Zahl möglich ist, das ganze Kirchenjahr und verdienen wegen ihres soliden und klangreichen Satzes warme Empfehlung. Leicht bis mittelschwer.

Aiblinger, J. C.-Bonvin, L. *Ecce Deus, Capitulum in Festo Ss. Cordis Jesu et pro tempore Adventus etc.* für vierstimmigen gemischten Chor. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 60 Pf, Stimmen à 15 Pf.

Der frühere Münchener Hofkapellmeister Aiblinger († 1867) hat sich mit einigen viel und gern gesungenen Stücken wie z. B. seinem „*Jubilate*" auf unseren Kirchenchören noch erhalten; zu diesen gehört auch das „*Ecce Deus, Salvator meus*", das seinerzeit Dr. Witt schon für vierstimmigen Männerchor bearbeitete und in seine Sammlung „*Cantus Sacri*" Opus 5 aufnahm. P. Bonvin hat nun die Motette für vierstimmigen gemischten Chor ediert und sie so unseren Kirchenchören zugänglich zu machen gesucht. Da ich das fünfstimmige Original nicht kenne, kann ich über die Umarbeitung durch den Herausgeber kein Urteil abgeben, nur soviel möchte ich bemerken, daß der Vortrag des gewiß wirkungsvollen und dankbaren Stückes, das während des Kirchenjahres öfter als Einlage nach rezitiertem Offertorium passend Verwendung finden kann, recht große Vorsicht erfordert, damit Stellen wie z. B. *et non timebo* rhythmisch nicht verunstaltet werden. Mittelschwer.

Welcker, M., Op. 63. Sechs leicht ausführbare deutsche Predigtlieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur 1 M 40 Pf, Stimmen à 40 Pf.

Gruber, Jos., Op. 285. Vier Predigtlieder (drei vor und eins nach der Predigt. Ausgabe A für vierstimmigen gemischten Chor. Ausgabe B für vierstimmigen Männerchor. Partitur à 1 M 20 Pf, Stimmen à 30 Pf. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

Den ausgesprochenen Liedertafelstil des Welkerschen Opus 63 sollte man für die Kirche nach einer fast halbhundertjährigen Wirksamkeit des Cäcilienvereins für einen überwundenen Standpunkt halten — auch für das Land; aber wie unsere Verleger immer wieder beweisen, ist dem nicht so. Da tragen die Gruberschen Predigtlieder trotz ihrer hohen Opuszahl und trotzdem auch sie für die einfachsten Verhältnisse geschrieben sind und nicht mit dem Maßstabe der Kunst gemessen werden können, doch eine andere Satzweise zur Schau, die des Gotteshauses wenigstens nicht unwürdig ist.

Nieslony, Joh., Op. 23. Tabernakelwacht. Ausgabe A für vierstimmigen gemischten Chor. Ausgabe B für vierstimmigen Männerchor. Preis à 1 M. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

Die Fassung für gemischten Chor klingt entschieden besser als diejenige für Männerchor, die in ihrem ersten Teil viel zu düster und dumpf gehalten ist. Das Lied trägt die oberhirtliche Approbation, die sich allerdings nicht auf den poetischen Gehalt bezieht, denn Verse wie „mit dir wird's immer Himmel (!) sein" sind nicht einmal deutsch, geschweige denn poetisch. Leicht.

Huber, H., Op. 16. Liederkranz zu Ehren des heiligen Antonius von Padua für zwei- bis vierstimmigen Frauenchor mit Orgel oder Harmonium. Partitur 2 M, Stimmen à 40 Pf.

Tillmetz, R., Op. 59, 1. Franziskus, sei gegrüßt! für eine Singstimme mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 M. **Augsburg, Böhm & Sohn.**

Mit seinem Opus 16 hat der strebsame und begabte Komponist eine prächtige Sammlung zu Ehren des großen „*Il Santo*" — wie ihn die Paduaner kurzweg nennen — geschaffen; das sind in der Tat schöne und klangvolle Lieder im modernen Stile im guten Sinne des Wortes, ohne gesuchte und überladene Chromatik. Man merkt es den Gesängen an, daß sie ihrem Schöpfer, einem Schüler des seligen Haller, frisch und natürlich aus dem Herzen geflossen sind und so müssen sie auch empfunden und gesungen werden. Unseren Instituts- und Klosterchören hat der Autor hier ein wertvolles Geschenk gemacht, zu dem ein „Liederkranz zu Ehren des heiligen Franz von Assisi" ein dankbares Seitenstück wäre. — Die warm empfundene Tillmetzsche Komposition eignet sich gut für geistliche Konzerte, nicht aber für die Kirche.

Haller, M., Op. 32. *Il Giardino di Maria* für eine bis drei Singstimmen mit Klavier, Harmonium oder Orgel. Partitur 3 M 80 Pf, Stimmen à 1 M 60 Pf.

— — Anrufung. Kriegslied zum heiligen Erzengel Michael für eine Singstimme mit Begleitung. Partitur 20 Pf, Stimmen à 3 Pf, das Hundert 2 M 40 Pf.

Kindsmüller, K. Lied zur Schutzfrau Bayerns für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 50 Pf, Stimmen à 10 Pf. **Regensburg, Friedrich Pustet.**

Wer kennt nicht Hallers ewig blühenden „Mariengarten"? Bis jetzt hat kein Meister noch in dieser einfach-schlichten, herzlichen und dabei doch künstlerischen Form so populäre Marienweisen gesungen, die teilweise schon zum Volkslied geworden sind; es gäbe da ein dankbares Kapitel zu schreiben: „Haller als Mariensänger". (Vielleicht erfreut damit ein Leser die Redaktion der *Musica Sacra?*)

Obige Ausgabe ist eine italienische Übersetzung der deutschen Texte aus der Feder Eugen Karchs. Die „Anrufung" ist eine der letzten Kompositionen Hallers; sie trägt auf einer Originalabschrift, die ich besitze, den Vermerk: August 1914. Zwei Michael, der bald darauf verstorbene Komponist und der Regensburger Professor M. Pöllinger, die schon manches gemütstiefe Lied miteinander schufen, haben sie ihrem Namenspatron zum Kriegsausbruch gewidmet. Der Herausgeber hätte gut daran getan, das Lied zu transponieren, denn für einen Volkschor, von dem es doch wohl gesungen werden soll, ist es in dieser Tonlage zu hoch. — Noch zwei anderen Regensburger Professoren hat es die Kriegsbegeisterung angetan, schon das zweite Kriegslied ist aus ihrer Feder geflossen, ein liebenswürdiges, warmempfundenes Liedchen zur „Schutzfrau Bayerns"; der Text stammt von M. Baumbauer, die Vertonung von K. Kindsmüller. Die einstimmige Originalfassung haben wir schon früher erwähnt; obige Ausgabe ist ein vierstimmiges Arrangement für gemischten Chor.

Müller, P. *Cantata Pontificia.* Papst-Kantate für vierstimmigen gemischten Chor mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung und Streichquintett. **Regensburg, Friedrich Pustet.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 10 ₰, Streichquintett à 10 ₰.

Der Komponist vorliegender Papst-Kantate, Mons. Dr. Peter Müller, ist den Mitgliedern des Cäcilienvereins keine unbekannte Persönlichkeit. Von Geburt ein Schweizer, besuchte er 1879/80 den 6. Kursus der Regensburger Kirchenmusikschule und ging dann im Herbst 1880 auf Veranlassung des damaligen Generalpräses Dr. Witt nach Rom, um der Einladung des Rektors der deutschen Nationalkirche *S. Maria dell' anima* Mons. Dr. Jänig folgend einen aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzten Chor zu bilden. Seitdem wirkt er dort als Kapellmeister an der *Anima* und sucht die alte Traditionen aufrecht zu erhalten; manche Ehrungen sind ihm schon zuteil geworden, so in letzter Zeit die Ernennung zum Geheimkämmerer durch Papst Benedikt XV., mit dem Mons. Müller seinerzeit studierte. Die verehrten Leser mögen diese kleine Abschweifung entschuldigen, sie geschah, um in der gegenwärtigen schwierigen Zeit auf eine deutsche Gründung des Cäcilienvereins in der ewigen Stadt — denn das ist die *Scuola gregoriana* — aufmerksam zu machen; möge sie auch in Zukunft blühen und gedeihen!

Der Komponist teilt seine Kantate in zwei Abschnitte, von denen der erste die Huldigung *(Ossequio)*, der zweite das Gebet und die Ovation *(Preghiera-Ovazione)* in schöner Abwechslung zwischen Solo und Chor zum Gegenstand hat. Der ursprünglich italienische Text wurde von dem Vorstand einer anderen bekannten deutschen Gründung in Rom, des *Campo Santo,* Prälat Dr. de Waal, ins Deutsche übersetzt und Partitur und Stimmen untergelegt. Das Opus ist seinem Zweck entsprechend effektvoll angelegt, aber doch wiederum in jenen Grenzen gehalten, daß es nicht über eine mittlere Schwierigkeit hinausgeht und seine Aufführung jedem einigermaßen geschulten Chore möglich ist. Zur Begleitung genügt ev. Klavier oder Harmonium; selbstverständlich wird aber eine Aufführung mit Streichquintett sich bedeutend wirkungsvoller gestalten. Eine weitere Steigerung könnte durch Herbeiziehung von Blechmusik erzielt werden, wie es bei der Erstaufführung des Werkes vor dem Heiligen Vater anläßlich eines Kölner Pilgerzuges der Fall war, wo die Kapelle der päpstlichen Gendarmen unter Leitung von Maestro Crisanti und der Sängerchor der *Anima* unter des Komponisten Direktion zusammenwirkten und sich den Beifall und das Lob des Papstes errangen. Sind die gegenwärtigen Zeitläufte auch nicht zu Festlichkeiten angetan, so wird man sich doch zu glücklicheren Stunden der Papst-Kantate als einer dankbaren und zur Anschaffung billigen Nummer für Papstfeierlichkeiten und ähnliche Anlässe erinnern.

Vade mecum, Taschenbuch für Organisten. **Montabaur, Kalb.** Querquart-Format. Geb. 1 ℳ 20 ₰.

Blied, Jak., Op. 34. 160 kurze und leichte Orgelstücke (Taschenbuch für Organisten, Bd. 4). **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Pagella, Giov., Op. 111. *Dulce melos.* 30 Charakterstücke für Harmonium. **Torino, Società Tipogr. Ediz. Nazion.** Preis 4 ℳ 80 ₰.

Das Vade mecum bringt 85 achttaktige Kadenzen nebst einem leichten Modulationsverfahren zu unterrichtlichen Zwecken und für den kirchlichen Gebrauch, herausgegeben von einem Organisten der Diözese Limburg, der sich im Vorwort also vernehmen läßt: „Viele Organisten halten es für eine größere Ehre, ein schweres Stück schlecht als ein leichtes Stück gut zu spielen." Für den gedachten Zweck empfehlenswert. — Blieds Sammlung enthält acht- und mehrtaktige Sätzchen in allen Dur- und Moll-Tonarten für den noch ungeschulten Organisten zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen; das bequeme längliche Taschenformat eignet es zu einem „Vademecum". — Pagellas Sammlung ist nicht für die Kirche, sondern für die Hausmusik bestimmt.

Joh. Seb. Bachs Werke. Ausgewählte Arien für Alt mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Heft. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XV., Heft 1.) **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 5 ℳ.

In *„Musica Sacra"* 1914, S. 127, haben wir bereits die unter der gleichen sorgfältigen Bearbeitung von Prof. Mandyczewkis herausgegebenen „Ausgewählten Bachschen Arien" für Sopran ausführlich besprochen. Was von ihnen gilt, kann auch zum Lobe der „obigen Arien" für Alt — von denen uns nur das zweite Heft vorliegt — gesagt werden und wir verweisen auf das zitierte Referat und auf seinen Schlußsatz: „Mögen diese Gesänge, wo der Boden für sie geschaffen ist, recht häufig die Freunde des großen Meisters erfreuen."



unsere wackeren Kirchenchöre in Stadt und Land neue Belebung erfahren". Mancher sieht ja Choralnoten lieber nur auf vier Linien, oder bei der Verwendung von fünf Linien nur in modernen Noten, doch muß jeder zugeben: praktisch ist diese Ausgabe, zumal wenn beide Bücher zusammengebunden werden.

Ganz neu ist der Versuch, den Hymnen eine Orgelbegleitung unterzulegen, indem durch Buchstaben die zu wählenden Akkorde angegeben werden. Von vielen Organisten wird dieser Versuch aufs freudigste begrüßt werden, und man wird nur bedauern, daß der Regensburger Domorganist Prof. Jos. Renner nicht auch den Antiphonen dieselbe liebevolle Behandlung hat angedeihen lassen. . . . Endlich gereicht es der Ausgabe zur Empfehlung, daß es die erste Ausgabe nach den neuesten nunmehr abgeschlossenen römischen Bestimmungen ist. — Der Druck ist sehr scharf und auch für weniger gute Augen leicht leserlich und wohltuend. Der Preis ist mäßig. Wir möchten jedem Kirchenchor zurufen: Nimm und sing!

Beuron P. Dominikus Johner O. S. B., Prior

In den Kreisen jener Kirchenmusiker, die bereits den „Neuen Choral" pflegen, werden diese beiden ausgezeichneten Hilfsmittel zur Feier der liturgischen Vesper aufrichtige Freude erwecken. Was Haberls „Römisches Vesperbuch" nebst dem „Psalterium Vespertinum" Jahrzehnte hindurch dem Chorleiter und -sänger war und vielfach noch ist, das sollen und können nun Dr. Weinmanns Ausgaben den Sängern des restaurierten Chorals werden. Der Verfasser hat sich alle erdenkliche Mühe gegeben, um die Benützung der beiden Bücher möglichst bequem zu machen und dadurch auch die Ausführung der Vespergesänge zu erleichtern. Früher gab es für den Sänger nur Texte mit einer verwirrenden Menge von Ziffern darüber. Jetzt ist jede Psalmmelodie nebst ihren Varianten genaustens im geliebten Violinschlüssel und in die vertrauten fünf Linien geschrieben unter Beibehaltung der markanten Choral-Notentype. Die Zahl der durch die Transpositionen in eine bequem sangbare Lage erforderlichen Vorzeichen beträgt nie mehr als zwei; also braucht sich auch die „berühmte" Angst vor vielen ♯ und ♭ nicht einzustellen. Ferner folgt im „Vesperbuch" nach jeder Antiphon sofort der erste Psalmvers völlig ausgesetzt zur Erleichterung der Intonation. Die davorstehende fette Ziffer weist auf die Nummer des betreffenden Psalmes im „Psalmenbuch" hin; zudem ist auch noch die Seitenzahl durch eine eingeklammerte Ziffer angegeben. Wo man auch nachprüfen mag, überall fällt die ungemein praktische Anlage der beiden Bücher angenehm auf. . . . Sowohl die Rubriken wie auch die Antiphonentexte wurden verdeutscht, diese als Fußnoten in der Übersetzung von P. Arndt, S. J. Der Benützer wird noch eine Menge Dinge finden, durch welche sich die Brauchbarkeit der Bücher für ihn erhöht. Ein interessanter Versuch wurde im Vesperbuch — meines Wissens zum erstenmal — gemacht; es wurde nämlich den Hymnen eine skizzierte Orgelbegleitung unterlegt nach Art der Generalbaßschrift. Daraus resultiert eine schlichte aber trotzdem wertvolle Begleitung. Das Verdienst, sie geschaffen zu haben, fällt Herrn Domorganisten Prof. Renner zu. . . . Gewiß sind die Schwierigkeiten der nach der „Editio Vaticana" gehandhabten Psalmodie keine geringen; aber durch solch praktische Ausgaben, wie sie die oben besprochenen darstellen, werden jene auf ein Maß reduziert, daß sie für den ernstlich Wollenden leicht zu überwinden sind. Die Ausstattung ist musterhaft, der Druck auf dem angenehm gelblichen Papier äußerst klar; es ist allein schon eine Freude, ein solches Werk in seiner Musikbibliothek zu besitzen.

Bamberg Max Schmidtkonz, Kgl. Seminarmusiklehrer am Lehrerseminar

. . . Man kann den Versuch einer skizzierten Orgelbegleitung von einem zweifachen Standpunkt aus beurteilen, vom praktischen und vom künstlerischen. Der Praktiker wird sagen: Vollständige Begleitungen zum Vesperale sind wohl noch nicht erschienen, und wenn sie erscheinen, wird man sie nur in den wenigsten Kirchen beschaffen. Wenn also das Vesperale selbst eine Anleitung zur Harmonisierung der Hymnen bietet, so wird dies dankbar angenommen werden. Daß die Andeutung der Harmonisierung auch für wenig geübte Organisten verständlich und leicht genug ist, ergibt sich aus folgendem Versuch. Ein Gymnasiast, der noch wenig Übung in der Choralbegleitung besaß, konnte nach wenigen Minuten Vorbereitung den vorgelegten Hymnus gut und ziemlich fließend begleiten. Vom künstlerischen Standpunkt aus wird man gegen das hier angewendete Prinzip nichts einwenden können; denn es ist kein anderes Prinzip als das des Generalbasses, das so lange Zeit in der Musikgeschichte eine bedeutende Rolle gespielt hat und einer künstlerischen Behandlung sehr zugänglich ist. . . . Man wird sich also über die Beifügung der Begleitungsbehelfe nur freuen können.

Freising Eugen Schmid, Seminarpräfekt und Chorallehrer am Priesterseminar

Die neuen Choralbücher sind durchaus praktisch angelegt und ganz besonders Chorregenten, Organisten, Lehrern und Lehrerseminaristen rückhaltlos zu empfehlen. . . . Die den Hymnen beigegebene Orgelbegleitung läßt den alten bezifferten Baß in etwas anderer Form wieder aufleben. Ich halte sie für einen recht glücklichen Versuch; selbst gute Organisten werden für eine solche Skizze dankbar sein. Ich glaube, daß das zugrunde liegende Prinzip allgemeinen Beifall finden und die Notwendigkeit sich ergeben wird, sämtliche Gesänge des Vesperbuchs mit einer derartigen Orgelbegleitungsskizze zu versehen.

Bamberg Dr. J. B. Klein, Domkapellmeister

Vorliegende neue Choralbücher werden von den Chorregenten und Kirchenchören mit Freuden begrüßt werden . . . sowohl die solide Ausstattung als insbesondere die praktische Einteilung des Stoffes (Aussetzung des ersten Psalmverses in Noten, Transposition der Gesänge mit Verweis auf das Psalterium, skizzierte Orgelbegleitung usw.) muß jeden Praktiker befriedigen.

Regensburg F. X. Lindner, Kgl. Seminardirektor und Chorregent bei St. Emmeram

---

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

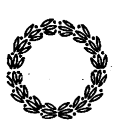
MUSICA SACRA

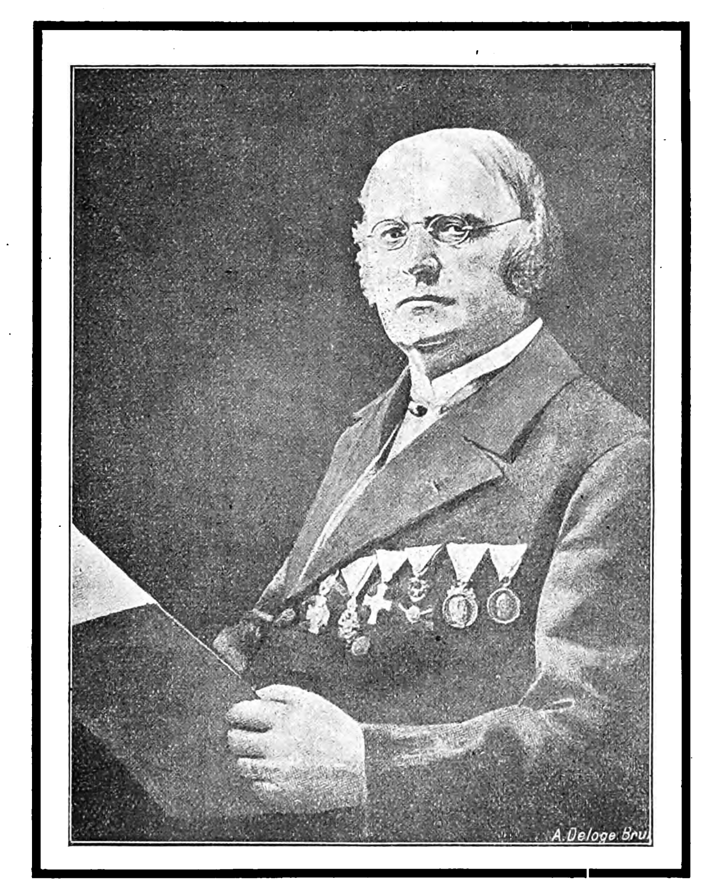
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ **1915** ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

8. u. 9. Heft
Aug.-Sept.







Dr. J. G. E. Stehle †

Am Aloisiustag, den 21. Juni 1915, ist der ehemalige Domkapellmeister von St. Gallen, Eduard Stehle, hinübergegangen in die Ewigkeit, um dort den ewigen Lohn für sein irdisches Schaffen zu empfangen; ein Gehirnschlag hat dem Leben des 76jährigen Meisters ein jähes Ende gesetzt. Einer seiner größten Verehrer und treuesten Freunde, P. A. Locher in Brüssel, schreibt der Redaktion unterm 30. Juni: „Ich bin fest überzeugt, daß die *Musica Sacra* dem letzten großen Cäcilianer und Reformator der Kirchenmusik ein würdiges Denkmal setzen wird." Wäre ich nicht selbst jeder Zeit ein begeisterter Verehrer des idealen Künstlers und edlen Menschen Stehle gewesen — die kostbaren Stunden des Zusammenseins

nit dem Verstorbenen auf der Eichstätter Generalversammlung werden mir stets ine teure Erinnerung bleiben — so würde schon das Ansehen, das der große Meister vohl fast in allen kirchenmusikalischen Kreisen genossen und seine Verdienste, die r sich als einer der letzten Veteranen aus der Restaurationsperiode der Kirchenmusik erworben, zu einer ausführlichen Würdigung des großen Toten drängen. Jnd so habe ich mich denn an drei Schweizer Kollegen des Verstorbenen mit er Bitte um einen recht ausführlichen Nekrolog gewendet. Einer der Herren sagte u und versprach ihn bis zum 20. Juli zu senden; bis heute aber ist derselbe, wohl nfolge der schwierigen postalischen Verhältnisse zur Kriegszeit, leider noch nicht eingetroffen und so müssen wir unsere Leser auf das nächste Heft vertrösten, wo wir hnehin noch eingehender auch auf den Schriftsteller Stehle zurückkommen und ielleicht auch einige seiner kritischen Briefe veröffentlichen werden. Für heute ber sei einstweilen die kurze Würdigung Stehles in der 2. Auflage meiner „Geschichte er Kichenmusik" (S. 216 ff.) hieher gesetzt mit einigen Sätzen aus Briefen des indlich frommen Meisters, die uns sein Freund P. Locher nebst dem nacholgenden Verzeichnis seiner Kompositionen in dankenswerter Weise zur Verfügung u stellen die Güte hatte.

„Wohl einer der sympathischsten Kirchenkomponisten ist Dr. J. G. E. Stehle. Ein Württemberger Kind erwählte Stehle die Schweiz zu seiner zweiten Heimat ınd wurde 1874 der Amtsnachfolger von Karl Greith als Domorganist und Domapellmeister, ein Amt, das er mit reichen Erfolgen bis zu seinem Rücktritt im ahre 1913 bekleidete. Den Klang und das Ansehen, das heute der Name „Stehle" n allen kirchenmusikalischen Kreisen genießt, verschaffte ihm die Preismesse *„Salve Regina"*. Sie ist das Prototyp der Stehleschen Satzweise; melodiös, originell, virkungsvoll steht sie stilistisch fast auf dem gleichen Boden wie Witts preisgekrönte Xaveriusmesse. Wenn seine späteren und größeren Werke *„Missa Jubilaei solemnis"*, Op. 42 (dem sächsischen Konigshaus gewidmet), und seine gleichnamige achtstimmige Messe, Op. 46 (zum Wittelsbacher Jubiläum), auch nicht die Verbreitung der Preismesse gefunden haben, so werden sie doch stets zu den gehaltvollsten Werken ınserer Literatur zählen, ebenso wie seine großzügigen Motetten. In noch weit höherem Maße als in der Kirche konnte Stehle seine tief und weit ausladende Kunst n seinen weltlichen Schöpfungen zeigen, und ich glaube nicht zu weit zu gehen mit der Behauptung, daß keiner unserer Kirchenkomponisten der Gegenwart — Edgar Tinel mit seinem Franziskus ausgenommen — ein Werk geschaffen, das man dem Oratorium „Fritjof" an die Seite stellen könnte, von anderen Kompositionen, wie *„Lumen de coelo"*, „Legende der hl. Elisabeth", ganz zu schweigen. Auch als feinsinniger Schriftsteller mit scharfer Feder hat sich Stehle gezeigt, und so konnte es nicht ausbleiben, daß Ehrungen und Würden den Lebensabend des Meisters vergoldeten."

Aus einem Briefe Stehles am 27. Mai 1915:

. . . „Das Stundengebet *„Laudes"* will ich zu vertonen suchen, jedoch mit Bangen, denn ich fürchte sehr, es seien in der langen Krankheitspause alle Saiten meiner Harfe zerrissen. Bete Du doch, daß zum Preise des eucharistischen Königs mir etwas Rechtes aus der Feder fließen möge und der liebe Heiland zu mir etwas Ähnliches sprechen könne, wie zum hl. Thomas von Aquin. O wäre das schön!" . . .

Aus einem Briefe vom 25. August 1908:

. . . „Dann gings in's Vorarlberg nach Tisis bei Feldkirch, wo ich vom 13.—17. ds. die Exerzitien machte. Wir hatten einen ganz wunderbar begabten, redegewaltigen, frommen und begeisternden Exerzitienmeister P. Löhr, S. J., ich habe noch nie so etwas gehört. Alle Teilnehmer — Herren aus den besten und

gebildetsten Ständen — waren tief ergriffen und begeistert, was man deutlich genug herausfühlte, ohne daß auch nur ein Wörtlein gesprochen wurde. Seit jener Zeit habe ich täglich die heilige Kommunion empfangen und nächstes Jahr gedenke ich diese Exerzitien wiederum zu machen. Es ist mir dies ein geistiger Genuß und wie mich dünkt ein Gnadenregen ohnegleichen. Ich habe natürlich auch für Dich gebetet und tue es jeden Tag mehrmals ... Wenn ich selbst an Deinem Entschluß Geistlicher zu werden einigen Anteil habe, so rechne ich dies mit zum Verdienstlichsten, was ich je gemacht habe" ...

P. Locher schreibt zum Schluß:

„Gedenken Ew. Hochwürden auch in der heiligen Messe des tief religiösen Meisters mit dem goldenen Herzen."

Das ist die Bitte, die wir auch an unsere Leser und Leserinnen stellen.

Have pia anima!



Kompositionen von Dr. J. G. E. Stehle

I. Kirchen-Kompositionen

1. Messen:

Salve Regina. Preismesse, für 4 gemischte Stimmen und Orgel. Pustet, Regensburg. Cäcilien-Vereins-Katalog Nr. 272.
Salve Regina. Preismesse, für 4 gem. Stimmen und Orchester. Pustet. C.-V.-K. Nr. 2710.
Salve Regina. Missa coronata, für 4 Männerstimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3093.
De Spiritu Sancto. Op. 14, für 4 gemischte Stimmen und Orgel. Boessenecker, Regensburg, C.-V.-K. Nr. 220.
Jesu, Rex admirabilis. Op. 33, für 4 gem. Stimmen und Orgel. Pustet. C.-V.-K. Nr. 220.
Laetentur Coeli. Op. 37, für 4 gemischte Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 104.
Exultate Deo. Op. 38, für 4 gemischte Stimmen und Orgel. Pustet. C.-V.-K. Nr. 276.
Exultate Deo. Op. 38, für 4 gemischte Stimmen und Orchester. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3007.
Cor Jesu. Op. 41, für 3—4 gemischte Stimmen. Dorn, Ravensburg. C.-V.-K. Nr. 386.
Missa Jubilaei solemnis. Op. 42. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 447.
Missa Jubilaei solemnis. Op. 46, für 8 gem. Stimmen. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 587.
Infantis Jesu. Op. 49, für 1—2 Stimmen und Orgel, 3—4 gemischte Stimmen. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 712.
Beata virgo Maria. Op. 50, für 1—2 gemischte Stimmen und Orgel, 3—4 gemischte Stimmen und Orgel. Böhm, Augsburg. C.-V.-K. Nr. 589.
Alma Redemptoris. Op. 51, für Sopran und Alt und Orgel. Pustet.
Requiem. Op. 52, für 1—2 gleiche Stimmen und Orgel, für 4 gleiche Stimmen und Orgel. Böhm. C.-V.-K. Nr. 771.
Regina Coeli. Op. 56, für Sopran und Alt und Orgel. Pustet. C.-V.-K. Nr. 1109.
Salve Regina. Op. 67, für 4 gemischte Stimmen und Orchester. Pustet. C.-V.-K. Nr. 1774.
Beata Virgo Maria. Op. 72, für 3 gleiche Stimmen. Schwann, Düsseldorf. C.-V.-K. Nr. 2518.
In honorem B. Magdalenae Sophiae Barat, für 3 gleiche Stimmen und Orgel. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3895.
In hon. B. Juliae Billiart, für 3 Frauen- und 2 Männerstimmen (ad lib.) und Orgel. Pustet.

2. Motetten etc.:

Liber Motettorum, für 4 gemischte Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 261.
Domine Deus. Op. 34, für 7 gemischte Stimmen. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 96.

'wei Trauungsmotetten für 4 gemischte Stimmen und Orgel oder 4 Posaunen. Morell, St. Gallen. C.-V.-K. Nr. 1075.
)rei Motetten. Panis angelicus; Cor Jesu; Ecce Sacerdos, für 4 gemischte Stimmen. Ambrosiusverein, Wien.
'erra tremuit. Op. 40, für 4 gemischte Stimmen. Böhm.
) Domine Deus. Op. 35, für 4 gemischte Stimmen. Sonderegger, St. Gallen.
'ünf Motetten. Op. 44, für 2 gem. Stimmen und Orgel. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 470.
;i quaeris miracula. Op. 68, für 3 gleiche Stimmen und Orgel. Schwann. C.-V.-K. Nr. 1878.
) gloriosa Domina. Op. 69, für 3 gleiche Stimmen und Orgel. Schwann. C.-V.-K. Nr. 1879.
'e Deum, für 8 gemischte Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 2468.
'ier Choral-Credo mit 3 bezw. 4st. „Et incarnatus est". Pustet. C.-V.-K. Nr. 471.
chtundvierzig Introiten. Selbstverlag, St. Gallen.
'ota pulchra es, für 6 gemischte Stimmen. Schwann. C.-V.-K. Nr. 3259.
uravit Dominus, für 8 gemischte Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3543.
lagnificat, für 3 Männerstimmen und Orgel. Schwann. C.-V.-K. Nr. 3601.
xaltavit humiles. 20 Cantica, für 3—4 gleiche Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3959.
'antum ergo, für 4 gemischte Stimmen oder für 4 Männerstimmen. Biton, St. Laurent sur Sévre (Vendé).
d hoc templum. Biton.
audes ac gratiae. Biton.
iber Gradualium. Op 45, für 4 gemischte Stimmen. Boessenecker. C.-V.-K. Nr. 2122.
'ier Festgradualien und Sequenzen. Op. 66, für 4 gemischte Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 1746.
wei lauretanische Litaneien. Op. 41, für 4 Männerstimmen. Böhm. C.-V.-K. Nr. 490.
rei Lamentationen. Op. 42, für 4 Männerstimmen. Böhm. C.-V.-K. Nr. 349.
ieben Marienlieder, für 4 gemischte Stimmen. Dorn, Ravensburg. C.-V.-K. Nr. 86.
wei Hymnen zum hl. Ignatius und Xaverius, für 4 Männerstimmen. Schwann. C.-V.-K. Nr. 684.
lores paradisi, für 3 Stimmen (2—4 K.) Schwann. C.-V.-K. Nr. 702;
cht Responsorien der Karwoche, für 3—4 gleiche Stimmen, gesammelt von L. Melchers. Schwann.
cht Kirchengesänge, für 3—4 gleiche Stimmen. Pustet. C.-V.-K. Nr. 3295a.
estlied zur unbefleckten Empfängnis, für 3—4 gemischte Stimmen und Orgel (und Blechbegleitung). Schwann.
inlagen für das dritte Amt an Weihnachten, für Chor und Orchester. Böhm.

II. Weltliche Kompositionen

1. Gemischte Chöre:

ritjofs Heimkehr. Op. 64. Oratorium für Soli, Chor und Orchester. Selbstverlag.
egende der hl. Cäcilia. Op. 43, für Soli, Chor und Orchester. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
umen de Coelo. Op. 58, für Festkantate in drei Sätzen für Chor und Orchester. Selbstverlag.
bsalom. Op. 70. Biblische Tragödie für Soli, Chor und Orchester. Kösel, Kempten.
bendfeier. Für Tenor-Solo, Frauenchor (od. Sopransolo und Männerchor). Selbstverlag.
ybin. Für Alt-Solo, Männerchor und Orchester. Selbstverlag.
ineta. Für Sopran-Solo, Männerchor und Orchester. Selbstverlag.
einzelmännchen. Op. 62. Humoristische Chorballade, für 7st. Chor. Hug, Leipzig.
och dem Jubilar. Op. 71. Drei Lieder für Jubiläumsfestlichkeiten. Schwann.
wei Weihnachtslieder. Op. 53, für Sopran und Alt mit Klavier. Gaßmann, Zürich.
ie Nonnen von Campignie. Für 4 Frauenstimmen und 1 st. Männerchor, Klavier oder Orchester.

2. Männerchöre:

er Pilgrim von St. Just. Op. 55. Kistner, Leipzig.
rei Gesänge. Op. 89. I. „Zum Stiftungsfeste". II. „Es kracht das Eis". III. „In der Schenke". Kistner.

Althessische Sage. Op. 60. Nauß, Aachen.
Das schwarze Band. Fahrender Gesell. Op. 65. Zumsteg, Stuttgart.
Jung Volker. Selbstverlag.
Der Untergang der Iltis. Selbstverlag.
Der Trompeter an der Katzbach. Männerchor mit Streichorchester (oder Klavier und obligater Trompete). Selbstverlag.

3. Orchester- etc. Werke:

Saul. Symphonisches Tongemälde für großes Orchester.
Konzert-Fantasie über Haydns österreichische Kaiserhymne (Manuskript).
Frühlingsgruß. Op. 12 } für Klavier. Zumsteg, Stuttgart.
Zwiegespräch. Op. 13 }

III. Orgel-Kompositionen

O Sanctissima. Schuberth, Leipzig.
Saul. Op. 39. Schuberth.
Variationen über die österreichische Kaiserhymne. Op. 47. Hug.
Pro gloria et patria. Op. 61. Variationen über die deutsche Nationalhymne, von Kewitsch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Fünf Orgelstücke. Schott, Mainz-Brüssel.
Festfantasie über Zwiessigs Schweizerpsalm „Tritt'st im Morgenrot daher". Selbstverlag.
Arie für Violine in G, von S. Bach für Orgel. Schuberth. Nr. 1719.
Trauer und Trost; Beim toten Liebling; Tu es Petrus, in Kewitschs Sammlung.
Sechsunddreißig Orgelstücke. Volkening, Leipzig.
Fantasie über das Te Deum und Großer Gott, wir loben dich. Coppenrath, Regensburg.
Praeludia organi. Vorspiele über Choralmotive zu den Introiten, Offertorien und Kommunionen. Pustet.
Harmoniumschule. Sechsundfünfzig Vortragsstücke für Estey-Harmonium. Hug.

Deo gratias!

Gott wurde Fleisch, und wohnte unter uns.
Wir aber schauten seine Herrlichkeit, —
Des Eingebornen Gottes Herrlichkeit,
Und aller Gnade, aller Wahrheit voll.

Und haben seinen Stern gesehn, — den Stern,
Der tröstlich leuchtet über Bethlehem,
Und Könige und Engel folgen ihm
Und knien vor dem gottgebornen Kind.

Und ist gewandelt wundersel'gen Weg.
Und hielt, bevor er litt, das Ostermahl,
Und barg des Jüngers Haupt an seiner Brust —
Johannes, den sein heil'ges Herz geliebt.

Und lud auch mich zum großen Abendmahl,
Und reichte mir mein hochzeitliches Kleid
Und speiste mich, und schenkte sich mir ganz,
Und also ruht auch ich an seiner Brust.

Wie dank ich dir, mein Gott, mein Heiland, nun?
Hier knie ich, tief begnadigt und beglückt,
Und kann nur stammeln, nur bekennen: Gott,
Mit ew'ger Liebe hast du mich geliebt.

Ilse von Stach



Viktor Kotalla †

Von K. Hoppe, Chorrektor, Bogutschütz bei Kattowitz, Ober-Schlesien

Am 4. Juni, als der Tag zur Rüste ging, starb im St. Georgs-Krankenhause in Breslau im Alter von 44 Jahren der Kgl. Seminar- und Musiklehrer Viktor Kotalla in Pilchowitz, der auf dem Oswitzer Friedhof am 8. Juni zur letzten Ruhe gebettet wurde.

In weiten Kreisen der pädagogischen und kirchenmusikalischen Welt klingt das schmerzliche Echo dieser Kunde nach. Als dankbarer Schüler und großer Verehrer dieses hochbegabten Mannes lege ich im Geiste den Immortellenkranz treuer Liebe und Hochschätzung nieder am frischen Grabeshügel. Mit dem Hinscheiden Viktor Kotallas ist ein hervorragender Lehrer, Musikpädagoge und Kirchenkomponist vom Schauplatz seiner Wirksamkeit abgetreten. Durch seine Werke hat er den Ruhm seines Namens in weite Kreise getragen.

In seinen Orgelkompositionen zeigt sich V. Kotalla als vorzüglicher Kenner und Meister seines Instruments. Die Orgel war von jeher sein bevorzugtes Instrument, dem er mit besonderer Neigung auch den größten Teil seiner Studienzeit widmete. Mehr als jeder andere Meister gründete er seine Kompositionstätigkeit auf die Erkenntnis der eigenartigen Natur dieses Instrumentes. Seine Ogelkompositionen verbinden auf seltene Weise vornehme Inspiration und hochintelligenten Satz. Abgesehen von den Tonschöpfungen unserer großen Orgelkomponisten: Bach, Brosig, Reger, Rheinberger usw. wird man nicht oft derartig gediegenen Kompositionen begegnen, in denen so gewählte Thematik mit melodischem und harmonischem Wohllaut verbunden ist. Der Kenner der Werke Kotallas weiß, wie der Tonsetzer arbeitet. Da ist alles meisterhaft ausgedacht, ja ausgeklügelt! Die aus lebendigem Kunstgefühl und fruchtbarer Anregung heraus geschaffenen Kompositionen atmen überall den echten, strengkirchlichen Geist. Sie verbergen geradezu intrikate Satzkunst bei wunderbarer Klangwirkung und veranlassen zu Registrierkünsten. Die Diktion ist durchweg vornehm, und ein besonderer Zauber liegt in den geistvollen Modulationen seiner Tonschöpfungen. Kotalla war ein Feind aller Trivialitäten, der „ausgetretenen Wege".

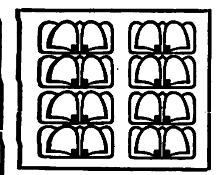
Obschon seine Orgelkompositionen in erster Linie für den Gottesdienst bestimmt sind, so haben sie auch eine pädagogische Bedeutung. Diese ist nicht gering zu veranschlagen, denn sie geben wertvolles Unterrichtsmaterial ab für Seminare, Organistenschulen und Konservatorien. (Vergl. „Orgelschule", „Harmoniumbuch", „Instruktive Fugen", „Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu kathol. Kirchenliedern" usw.) Diese Werke bieten in ihrer sehr korrekten Satzweise ein reiches Material zum Studium der kontrapunktischen Behandlung von Themen, andererseits sind sie sehr instruktiv. Die Notierung seiner Werke für Orgel auf drei Systeme ist besonders hervorzuheben, da nur diese unzweifelhaft die einzig richtige ist, und zwar insofern, als jede andere Notierung niemals ein klares Bild des polyphonen Stimmengewebes geben kann. So ist seine Schreibweise für Orgel geradezu musterhaft, und wer speziell „Orgelsatz" studieren will, sei auf Kotallas Werke verwiesen.

Daß V. Kotalla auch gesang-pädagogisch tätig war, ergibt sich seiner Stellung als Seminar-Musiklehrer von selbst. In den letzten Monaten seines arbeitsreichen Lebens verfaßte er im Auftrage der Schulbehörde das auf dem gesangtechnischen Gebiete geradezu bahnbrechende „Praktische Übungsbuch für den Gesangunterricht". (Nach dem Lehrplan für den Gesangunterricht in den Volksschulen vom 10. Januar 1914.) Nicht unerwähnt sei an dieser Stelle seine Tätigkeit um die Hebung des Musikunterrichts in Lehrerbildungsanstalten und seine geharnischten Abwehr-Artikel in der „Monatsschrift für Schulgesang" gegen die Bestrebungen zur Kürzung dieses so wichtigen Unterrichtszweiges. —

Wenn Kotallas Orgelkompositionen allein genügten, ihm einen Ehrenplatz unter den hervorragenden Kirchenkomponisten zu sichern, so darf nicht unerwähnt bleiben, daß er sich auf dem Gebiete der weltlichen Musik einen guten Ruf erworben hat. Erwähnt seien nur seine Tonschöpfungen für Orchester und seine Lieder für vierstimmigen Männerchor: „Wanderlied", „Wandermarsch", „Der Eichen Sturmlied", „Der fuchswilde Reiter", „Matrosenlied", „Die Schlacht an der Katzbach" u. a. Welche Kraft, welche kerngesunde Produktivität spricht aus diesen Liedern! Überall Eigenart, frisches, warm pulsierendes Leben!

Groß war V. Kotalla als Meister der Töne, nicht minder groß als Mensch. Wem es, wie dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt war, mit dem Verstorbenen in nähere Beziehungen zu treten, der lernte den anspruchslosen, charaktervollen Mann mit seinem goldenen Herzen aufrichtig schätzen und verehren. Leider war es dem verdienstvollen, teuren Verblichenen nicht beschieden, noch ferner zum Segen für Kirche, Schule und Haus tätig zu sein. Der unerbittliche Tod hat ihn in der Vollkraft seines Schaffens aus dem Leben gerissen. Der gestorbene Meister soll in unseren Herzen nicht tot sein! Sein Name wird fortdauern in seinen Werken auch dann noch, wenn die Blumenkränze auf seinem Grabeshügel verwelkt sind! R. i. p.

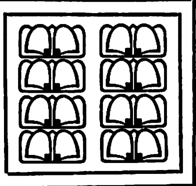




Joseph Rheinberger

Die Münchener Studienjahre

Von Dr. Theodor Kroyer, Universitätprofessor, München[1])



... Auf einem anderen Gebiete der Tonkunst hat sich München besondere Verdienste erworben; jedenfalls darf sie hier vor anderen Städten, wenn auch nicht die Führung, so doch den Vorrang beanspruchen, in der Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Man weiß heute, daß diese Bewegung, die in der Romantik, ihrer gegen die Aufklärung gewendeten Vertiefung des religiösen Lebens und in dem damit zusammenhängenden Erwachen des historischen Sinnes begründet liegt, von Norddeutschland ausgegangen ist. Zur Wertschätzung und Wiederbelebung der alten Meister hatten schon Reichardt, Tieck, E. Th. A. Hoffmann, A. W. Schlegel aufgerufen; Tieck war der Erste, der Haydns und Mozarts Messen unkirchlich schalt, obschon er von der wichtigsten These in diesem Problem, der liturgischen, nichts wissen konnte, und der Heidelberger Thibaut kämpfte für die alte Kunst mit der Begeisterung des Dilettanten und der Sprachgewalt des Talents. In München aber, dem „deutschen Rom", hatte man schon im 18. Jahrhundert Werke des 16. Jahrhunderts, wie sich aus Chorbüchern der Hof- und Staatsbibliothek erweisen läßt, nicht nur spartiert, sondern sicher auch gesungen.[2]) Der mit Thibaut befreundete Kaspar Ett, Organist an der St. Michaels-Hofkirche, griff diese Versuche mit seinem A-cappella-Chor (1816) wieder auf und brachte die Pflege alter Musik bald zur Blüte. In der Folge (1818) beabsichtigte die unter den Namen „Cäcilienbündnis" bereits 1747 gegründete Vereinigung von Hofmusikern die Ausgabe alter Kirchenkomponisten. Die Sänger der St. Kajetans-Hofkirche schlossen sich der Ettschen Kunstrichtung an; im Jahre 1833 unternahm ihr Kapellmeister Aiblinger im Auftrag Ludwigs I. eine italienische Reise, um die musikalischen Archive nach alten Handschriften zu durchforschen und Abschriften für seinen Chor zu sammeln. In die gewaltige Renaissancebewegung der dreißiger und vierziger Jahre griffen dann freilich die Regensburger entscheidend ein, allen voran Karl Proske, der schon 1830 auf ein im Auftrag seines Bischofs verfaßtes Memorandum über die notwendige Reform der Kirchenmusik vom König die Zusicherung weitgehender Unterstützung erhielt.[3]) Wohlgemerkt, vom König. Daß dieser in solch subtilen Kunstfragen bewandert war, bestätigen seine Signate in Sachen der St. Kajetans-Hofkapelle, seine zahlreichen, auf die Gesundung der Kirchenmusik abzielenden Verfügungen, besonders aber auch seine Schätzung des Chorals. „Nur Choralmusik ist die eigentliche und allein wahre kirchliche Musik," heißt es in einer Entschließung. Im Hofklerus sollten musikalische Anlagen nicht vernachlässigt werden: „Bey Besetzung von Stellen der Hofgeistlichkeit oder jener am St. Cajetan Kollegiatstifte sey immer vorerst der Hofkapelldirektor und Stiftsprobst mit seiner Äußerung zu hören." Erinnert das nicht an die gute alte Zeit, an die Rezesse des Augsburger Domkapitels, an die Grazer, Wiener, Prager Chorverfügungen, wo musikalische Bildung bei der Aufnahme neuer Mitglieder als Bedingung gefordert wurde!

Seine Maßnahmen für die Pflege der Musik erstreckten sich auch auf den Unterricht. 1846 berief er den Gesanglehrer Franz Hauser, der nach Aufgabe seiner Bühnenlaufbahn in Wien lebte, nach München zur Errichtung einer Musikschule „zwecks Ausbildung von Sängern und Musikern", zunächst für die Ergänzung des Theaterpersonals. Hauser kam seinem Auftrag nach und eröffnete im gleichen Jahr das neue „Konservatorium", dem er zwanzig Jahre, bis zur Erneuerung des Instituts durch Wagner und Bülow, als Direktor vorstand. Wie sein Freund Lachner war er ein Verehrer und Kenner alter Kunst,[4]) besonders Bachs, dessen

---

[1]) Aus des Verf. demnächst in der Sammlung „Kirchenmusik" erscheinenden Rheinberger-Biographie.
[2]) S. „Erinnerungen an Kaspar Ett. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891.
[3]) Vgl. C. Weinmanns vortreffliche Studie im I. Bd. der Sammlung „Kirchenmusik".
[4]) Siehe auch M. Hauptmanns Briefe an Fr. Hauser. 11. 1871. S. 162.

Verke er sammelte. Und die Bachicismen in Lachners Klaviersuite Op. 142, im *Credo* er zweistimmigen Messe Op. 92, ein Schlußsatz der Orgel-Sonate Op. 175, und ganz esonders in den Orchester-Suiten wird man wohl solchen Anregungen Hausers utschreiben dürfen. Ein anderer namhafter Lehrer des Konservatoriums, Julius Emil Leonhard, hatte in seinem Oratorium „Johannes der Täufer" (1854, aufgeführt 1858) eben andern älteren Stilelementen sogar versucht „den Klang des Bachschen Oboen-nd Trompetenorchesters wieder zu beleben."[1]) Dieses damals noch seltene Ver-tändnis spricht für den guten Geist der Münchener Musik, und für Hausers ge-iegene Kunstbildung im besondern. In der Tat genoß sein Institut guten Ruf.

Für Rheinberger kann man sich kaum eine bessere Schule denken. Seine Begabung für den gebundenen Stil fand hier ausgiebige Nahrung. Dem künf-igen Meister der Fuge war die Vertrautheit mit alter Kunst unentbehrlich. Schon n seinen Jugendwerken, später vor allem an seiner Orgelmusik und seinen köst-chen Kanons läßt sich der Segen dieses lauteren Geistes erkennen.

Mitte Oktober trat Joseph also in das Konservatorium ein. Sein Lehrer im Klavierspiel wurde zunächst Leonhard, dem er, wie die handschriftlichen Korrekturen n der Motette *Universi qui te expetant* beweisen,[2]) auch seine kompositorischen Erstlinge vorlegte. Der vortreffliche Organist J. G. Herzog, mit dem ihn später erzliche Freundschaft verband, unterwies ihn auf der Orgel und Julius Joseph Maier, Kustos an der Hof- und Staatsbibliothek, erteilte den Unterricht in Harmonie-ehre und Kontrapunkt. Wenn musikalisches Meistertum und Kontrapunkt zwei nzertrennliche Begriffe sind, dann hat Maier um Rheinberger besondere Verdienste. Er war ein gewissenhafter, unbestechlicher Lehrer, der den Wert des kontra-unktischen „Handwerks" zu schätzen wußte. Kein Künstler darf solcher strengen Zucht gänzlich entraten, es sei denn zu seinem Schaden. Das Letzte, die volle Beherrschung des Ausdrucks und der Form, erzwingt er nicht im Sturmlauf, sondern n beharrlicher Kleinarbeit, er muß die bittere Wahrheit kosten, daß der Schöpfer-eruf nicht nur seine Lust, sondern auch seine Schmerzen hat. Die Not des Werdens und Reifens, die Not der Trägheit, die im Stoff ihn allerwege hemmt nd bedrängt. Davon war Maiers talentvoller Schüler wohl bald durchdrungen. Seine Skizzenblätter aus der ersten Münchener Zeit, soweit er sie der Aufbewahrung würdigte, und besonders seine eigenen pädagogischen Arbeitshefte[3]) zeugen von einem Ernst. Und nichts spricht besser für die Grundgediegenheit des Lehrers ls die reinliche Technik des zum Meister gereiften Schülers. Man braucht nur Lachners Harmonik, ihre Lizenzen und Härten, das Unausgeglichene seiner strengeren Bildungen: Quintenwirkungen, Septenparallelen, Überschneidungen in der *Inversio tricta,* in der Nachahmung, in den Schlüssen, und dergleichen gegen die überall lurchdachte, klare, flüssige, in den kleinsten Teilchen abgewogene Stimmführung, lie daraus entfließende Schönheit und harmonische Ruhe in Rheinbergers Werken u halten, um den Wert solcher Schulung zu ermessen. Auch Maier gehörte zu lem kleinen Kreis von Musikern, die sich in München für ältere Musik erwärmten. Er hatte als Musikbibliothekar ausgebreitete Kenntnisse, bearbeitete alte Volkslieder, ammelte und kopierte mit der treuen Zärtlichkeit des echten Bücherfreundes. Seine peinlich genauen, zierlichen Abschriften Steffanischer Opern-Partituren auf ler Münchener Bibliothek muß man gesehen haben, um einen Begriff von der hrlichen Gesinnung dieses Meisterbildners zu bekommen. Dieser ernste Geist ibertrug sich auf den Knaben. In späteren Jahren freilich mußte Rheinberger doch inmal gestehen, daß nur er es eigentlich bei Maier habe aushalten können. Bei ller Verehrung und Dankbarkeit wurde er sich doch dessen bewußt, wieweit lie Fähigkeiten seines Lehrers reichten. Maier verschloß sich hermetisch gegen lles, was Fortschritt hieß. Wagners Kunst war ihm unbegreiflich. Seinen Stand-unkt dokumentiert das von ihm katalogisierte Exemplar der auf der Münchener

[1]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums. 1911. S. 455.

[2]) Vgl. auch Brief v. 9. März 1854: „Herr Prof. Leonhard gibt sich viele Mühe mit mir; letzt-in verbesserte er die Partien der Blasinstrumente an meinem Offertorium . . . und sagte, diese Arbeit ei mir vorzüglich gelungen." Leonhard hatte die Komposition angeregt.

[3]) Ms. 738: Lehrkurs des Kontrapunkts (1867/68).

Staatsbibliothek befindlichen Tristan-Partitur: auf der Innenseite des Deckels steht vor der Signatur: „Mus. Th.“ (Musica Theoretica), obwohl das Werk richtig unter der praktischen Musik Aufstellung gefunden hat. Maier hatte sich eben „verschrieben“. Den feinen Sarkasmus, den später auch Rheinberger im Umgang mit seinen Schülern nicht zu unterdrücken vermochte, wenn auf die neudeutsche Musik die Rede kam, hat er wohl *a prima vista* von seinem Lehrer. Freilich mußte er später einmal dessen Rückständigkeit am eigenen Fleisch verspüren, als er ihm sein Lustspiel „Thürmers Töchterlein“ zum ersten Male vorspielte. Während andere, darunter Lachner und Riehl, mit herzlicher Freude an dem Humor des Werkes sich erquickten, blieb Maier kalt und fand kein Wort des Beifalls. Als dann Rheinbergers Frau auf dem Heimweg diesen Gegensatz berührte und besonders auf die helle Begeisterung des jungen Giuseppe Buonamici, der ebenfalls unter den Zuhörern war, hinwies, fuhr Rheinberger heraus: „Wie kann man Maier und Buonamici miteinander vergleichen, das ist wie Kühleborn und Petrarca!“ Man wird nicht sagen können, er habe seinen Kritiker nicht erkannt.

Professor Herzog verschaffte ihm ein Jahr nach seiner Aufnahme in die Schule in Anbetracht seiner raschen Fortschritte die Stelle des Vize-Organisten von St. Ludwig, zugleich an der St. Michaels-Hofkirche und an der „Kirche in der Herzog-Max-Burg“. Das schmächtige Bübel, das namentlich an dem großen Werk der Michaelskirche oft Staunen erregte, war also frühzeitg auf Erwerb bedacht. Er will seinen Eltern die Lasten seiner Erziehung erleichtern. Bald tut er sich auch um Schüler um. Rührend ist die Gewissenhaftigkeit, mit der er seine Auslagen und Einnahmen bucht, um dem Vater Rechenschaft abzulegen. Die Briefe aus dieser Zeit sind noch erhalten. Sie sind, wie alle seine schriftlichen Äußerungen, charakteristische Dokumente; bei der Jugend ihres Verfassers von seltener Klarheit, Feinheit des Urteils; schlagfertig und humorvoll bestätigen sie zugleich auch das zärtliche Familienleben, das im Hause Rheinberger gepflegt wurde: die Anhänglichkeit an die Geschwister, die altertümliche Ehrfurcht vor Vater und Mutter, die er, wie das Landvolk auch heute noch mit „Sie“ anspricht. Aus diesen schönen, reinen, gemütvollen Kundgebungen allein läßt sich die Kraft ihrer Persönlichkeit ermessen. Die stärksten Impulse nimmt der Künstler aus diesem zartesten und intensivsten Heimatgefühl. Unselig der Mann, der es nie gekannt.

Rheinberger war kein Freund des Briefschreibens. Im Vergleich mit Wagner, Cornelius, Liszt ist er geradezu wortkarg, wenn auch sicher mehr Briefe noch vorhanden sind, als heute vorliegen. Er selber hätte auch kaum ein Tagebuch geführt. Was er zu sagen hatte, legte er in seine Musik. Um so wertvoller sind eben die Jugendbriefe. Sie erzählen mancherlei, was ihn berührt, und beleuchten oft blitzartig die Münchener Geschichte der fünfziger und sechziger Jahre. Gern, aber nicht aufdringlich berichtet er von seinen erstaunlichen Fortschritten, die ja dann von seinen Lehrern mit fast überschwänglichen Worten beglaubigt werden. Die „süßsaueren Gesichter einiger Kollegen“ bei dem Erfolg seiner Kantate („Lobet den Namen des Herrn“) freuen ihn allerdings am meisten. 1852 hört er zum erstenmal eine Oper, Mozarts „Zauberflöte“. Aber er muß sehr sparen, es ist das Jahr der großen Teuerung, wo das Klafter Holz 13 Gulden und das Pfund Mehl 10 Kreuzer kosten. Später sind die Semmeln so klein, daß er „beim Frühstück oft nicht weiß, ob er sie schon verzehrt habe oder nicht“. 1853 hört er Meyerbeers „Prophet“: „Die Musik ist pompös,“ schreibt er, „aber entbehrt größtentheils einer harmonischen Grundlage und hascht zu sehr nach Effekt.“ Immer wieder grassiert die Cholera in München. „Die Münchener thun, wie wenn nichts gewesen wäre, reden nie davon.“ Altklug spottet er über das Lola Montez-Fieber der Münchener, als wieder eine spanische Tänzerin Furore macht. „Man dächte, man hätte hier der spanischen Tänzerinnen genug gehabt.“ Dazu muß man das Kerlchen vor sich sehen, mit dem lieben, zarten Gesichtchen, den verträumten Augen und dem feinen, scharfgeschnittenen Mund, dem man ein frisches Wort wohl zutraut. Auf einem Jugendbildnis sitzt er mit einem Notenblatt in der Hand, halb zu einer Mozartstatuette hingewendet, die ihm der Photograph wohl auf besonderen Wunsch

uf den Tisch stellen mußte.[1]) Seine Mozart-Verehrung schimmert auch da und ort zwischen den Zeilen hindurch. Im Jahr 1853 gründet er mit andern Zöglingen es Konservatoriums „einen kleinen Mozartverein, dessen Direktor Jos. Rheinberger eißt". Bald darauf „am Vorabend von Mozarts Namenstag" dirigiert der Vierzehnährige sein erstes Vereinskonzert. Scheint auch diese Gründung nur geringe ebenskraft gehabt zu haben, so zeigt sie doch den unbezwinglichen Wirkensdrang es jungen Musikers. Ein Jahr später wird er beim Münchener Oratorienverein ls „Chor-Repetitor" beschäftigt, findet damit ein Feld, das ihm die ersehnte intenivere Tätigkeit und, wie er gesteht, geistigen Gewinn, aber auch Neider verschafft.)aneben war er wohl auf Anraten seiner Lehrer beflissen, an seiner etwas verachlässigten allgemeinen Bildung zu feilen. Seit dem Feldkirchener Unterricht atte er sein bißchen Latein völlig „verschwitzt", und leider auch keine Gelegenheit nehr gehabt, das Versäumte nachzuholen — für den katholischen Kirchenkomponisten, er unbedingt des Lateinischen mächtig sein muß, doppelt mißlich. Wenn auch päter Rheinbergers lateinkundige Gattin treulich nachzuhelfen versuchte,[2]) so bleibt och die Tatsache bestehen, daß die liturgischen, textlichen Verstöße in einzelnen Aessen und Motetten[3]) nicht auf Versehen allein beruhen. Die improvisierte Schulildung ist wohl der tiefere Grund, warum Rheinberger auch in literarischen Fragen chließlich so ganz und gar von seiner Beraterin abhängig wurde. Allerdings vissen seine Lehrer von seinem unbegrenzten Lerneifer zu berichten. Französisch ınd Englisch scheint längere Zeit sein Ehrgeiz gewesen zu sein. In dem Brief ines Gönners heißt es, daß er für sein Alter außerordentlich gebildet sei und chon sehr viel gelesen habe, — und, wenn er studiert hätte, ein ebenso vorzügicher Student geworden sein würde. Aber der Briefschreiber, wohl ein ernster, eistig bedeutender Mann, der den aufgeweckten Knaben unendlich förderte, darf n diesem speziellen Fall doch nicht als unbefangen gelten. Er sieht die Sache, vie er sie möchte, und eilt der Wahrheit voraus. Er ist in seinen kleinen Wundernann verliebt. Dieser Gönner ist der Geologe Emil Schafhäutl, der sich nebenbei nit akustischen Studien befaßte, auch alte Musik sammelte, Mensuralwerke spartierte ınd mittelalterliche Traktate aus den Münchener Bibliotheken aufstöberte. Auf der Aünchener Staatsbibliothek zeugen viele der von ihm hinterlassenen Drucke mit igenhändigen Glossen, genialen Krähenfüßen, die man erst mühsam entziffern muß,[4]) 'on der Belesenheit ihres früheren Besitzers. Er war auch in der klassischen Kunst bewandert, Verehrer Lachners, mit J. J. Maier, Hauser und anderen Musikern efreundet. Die öffentlichen und privaten Musikveranstaltungen hatten in ihm einen uverlässigen Gast. In seiner Eigenschaft als Akustiker wurde er auch zu Inspekionen und amtlichen Prüfungen an der Musikschule berufen, unter anderem 1853 ls Ministerialkommissär, mit dem Auftrag, über die Anstalt Bericht zu erstatten, ınd so konnte er sich von dem phänomenalen Talent des Knaben, das ihm schon erühmt worden war, selber überzeugen. In dem erwähnten Brief, den er an osephs Vater gerichtet hatte, schildert er in herzlichen Worten den erfrischenden Eindruck, den er von dem Jungen erhalten habe: „Er ragt durch Physiognomie ınd Haltung soweit über seine Mitschüler hervor, daß ich beim ersten Anblicke u meinem Nachbar sagte: Der muß unser Rheinberger seyn. Ich schrieb ihm ei der Prüfung ein Thema auf, das er auf der Orgel auszuführen hatte und er hat dies mit so viel Gewandtheit, daß alle Commissionsmitglieder in Erstaunen erieten . . . Bald nach der Prüfung kam er mit einem seiner Mitschüler, der nich schon früher kannte, in meine Wohnung um mir zu zeigen, daß er mehr in nusikalischer Hinsicht zu leisten verstände als er während der Prüfung zu zeigen 'ermochte. Ich setzte ihn an's Klavier und beschäftigte ihn da zwei Stunden lang. ch bemerkte da noch mehr, daß mein junger Freund in Hinsicht auf musikalische Begabung eine außerordentliche Erscheinung sey . .: Wir fuhren in der Münchener Jmgebung spazieren — und damit lernte ich ihn auch noch von der Seite seines

[1]) „Die Musik". V. 22. Beilage 2.
[2]) In einer Motette aus der Jugendzeit schreibt er beharrlich *„Jam sol recredit"*. In Op. 107 ist ler Text korrigiert.
[3]) Besonders Op. 118 und 171.
[4]) In einem Brief an Joseph spottet er selber darüber.

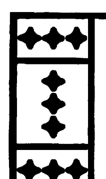
Herzens kennen, die für mich nicht minder anziehend war als die seines Geistes. Der Knabe hat wirklich in einem so zarten Alter in musikalischer Hinsicht Schwierigkeiten überwunden, die mancher sonst gute Musiker während seines ganzen Lebens nicht zu besiegen lernt, dabei hat er ein gesundes musikalisches Gedächtniß und das feinste Gefühl für musikalische Schönheit, so daß es gar keine Schwierigkeiten macht, ihn in die Tiefen musikalischer Schöpfungen einzuführen, ja ich kann dabei eine Sprache führen, deren ich mich gewöhnlich nur im Umgange mit gereiften musikalischen Männern bedienen kann. . . . Dabei ist er so gut von Herzen, so bescheiden im Umgange, daß ich ihn mit der vollsten Wahrheit das begabteste liebenswürdigste Kind nennen kann, das mir während meines langen Lebens vorgekommen ist . . . (und er) ist noch so unverdorben, daß ich bei seinen naiven Fragen im „Don Juan" acht haben mußte, einer passenden Antwort halber nicht in Verlegenheit zu geraten. . . . So wollen wir in der frohen Überzeugung leben, daß er nicht nur ein großer Musiker, sondern auch, worauf denn doch zuletzt alles ankommt, ein guter Mensch werde und bleibe."

Über die erwähnte Prüfung berichtete Joseph selber nach Hause, und er hat sich auch späterhin gerne ihrer erinnert. Damals wurde ein Quartett von ihm aufgeführt, dann kam die Orgelprüfung, welche ihm „ziemlich heiß machte". Da mußte er „registrieren, präludieren, die Passacaglia von Bach produzieren", in sechs griechischen Tonarten Übergänge machen, „und als ich glaubte, fertig zu sein," fährt er fort, „schrieb der Professor der Universität ein Fugenthema auf, welches ich im Stegreif zur Fuge machen sollte (das allerschwerste einer Prüfung), ich spielte und sie sagten, es sei sehr gut gegangen." Nachher habe ihn der Professor eingeladen; da mußte er nun Partituren lesen, nämlich „Iphigenia in Tauris", „Alceste" von Gluck und mehrere Ouvertüren von Mozart, alle aus 16 Zeilen. „Da sagte (der Professor), diese Ouvertüren hätte ich gewiß schon geübt und brachte nun Partituren von Abbé Vogler,[1]) welche nur er allein, und zwar die Handschrift, besitzt und es freute ihn sehr, daß ich sie ebensogut spielte wie die andern." An anderer Stelle erzählt er, daß Schafhäutl ihm „eine Mozartbiographie und einen Armvoll wertvoller Musikalien" geschenkt habe. Von da ab stand ihm die Bibliothek seines neugewonnenen Freundes zur Verfügung. So hatte er Gelegenheit, sein Wissen zu erweitern und manches kennen zu lernen, was ihm bei seiner außerordentlichen Bildungsfähigkeit von Wert war. Er studierte Partituren, auch alte Musik, besuchte die Oper, las theoretische Werke, die er auf Schafhäutls Veranlassung der Staatsbibliothek entlieh, und hatte sich bald auch Urteile seines Mentors angeeignet, die über den Horizont eines Fünfzehnjährigen weit hinausgingen; namentlich in politischen Dingen. Und diese Anschauungen wurzelten in seiner jungen Seele. Aus dem liechtensteinischen Partikularisten wurde ein Deutscher, der sich des großen Vaterlands bewußt, ein geeintes Deutschland ersehnte. Der prächtige Brief vom 29. Juli 1870 an seinen Bruder David, der ihn aufgefordert hatte, vor der „Invasion der Franzosen" nach Vaduz zu flüchten, zeugt von seiner kernhaften Gesinnung, und in einem späteren, vom Dezember desselben Jahres wird sie noch deutlicher.

Trotz seiner Fortschritte scheinen die Eltern beabsichtigt zu haben, Joseph nach Abschluß seiner dreijährigen Studien am Konservatorium in die Heimat zurückzurufen. Wohl dachten sie, ihn irgendwo unterzubringen, wo er seine Kunst verwerten konnte. Er kostete ihnen zuviel, obwohl er ungemein bescheiden lebte. Eine „Freistelle" in der Schule, wie sie Direktor Hauser selbst angeregt hatte, stand ihm als Ausländer nicht offen. Schon 1853 war Joseph genötigt, gegen vorzeitigen Abbruch des Unterrichts sich zu verwahren: „Heute früh sagte Herr Direktor zu mir, es würde ihn sehr freuen, wenn ich das nächste Jahr wiederkäme," schreibt er unterm 1. Juli, . . . „Ich weiß wohl, daß es für meine Ausbildung gut wäre, wenn ich noch ein Jahr hieher käme — weiß aber auch, was es kostet. Ich habe schon so viel nachgedacht und studiert, weiß aber nichts zu finden, denn hiesige Studenten geben Unterricht zu 6 kr. per Stunde! Gott jedoch wird weiter

[1]) Schafhäutl schrieb eine Biographie Voglers (1888).

lfen.“ In einem Brief an die Schwester Mali (1854) wurmt ihn diese Abhängig-
it, und es dauert noch lange, bis die Sorge um „das lumpige, erbärmliche Geld“
rstummt. Aber auch Josephs Lehrern konnte seine Zukunft nicht gleichgültig
in. Professor Herzog richtete im Juni 1853 an den Vater die Anfrage, ob er den
naben nicht noch ein Jahr studieren lassen wolle. „Der kleine Patron“ verspreche
iner der glänzendsten Orgelspieler zu werden, die je gelebt haben.“ Wenn er
und fertig sei, wolle er „mit ihm eine kleine Reise machen und ihn als Orgel-
ieler in die musikalische Welt einführen“. Ein Jahr darauf schrieb J. J. Maier
den Vater, rühmte das Talent und meinte, „daß von ihm Glänzendes zu erwarten
i, wenn seine Studien und Fortschritte nicht unterbrochen würden, wenn er, bis
mindestens das 18. Jahr erreicht habe, bloß der Kunst leben könne.“ Er habe
wogen, ob nicht der (leider unmusikalische) Fürst von Liechtenstein um Unter-
ützung angegangen werden könnte. Um zu diesem Zweck Zeugnisse musikalischer
apazitäten zu sammeln, habe er sich auch an Generalmusikdirektor Lachner ge-
andt, der über das Talent und Können des Knaben erstaunt gewesen sei. Diese
emühungen hatten Erfolg. Als Joseph 1854 die Musikschule absolvierte, über-
hm Lachner, der freilich schon durch Schafhäutl auf ihn aufmerksam geworden
ar, die Weiterbildung. Vielleicht hatte auch der Fürst von Liechtenstein den
aben seines Rentmeisters nicht ganz vergessen. Die 1865/66 entstandene „Wallen-
ein“-Symphonie ist ihm gewidmet. Aber groß dürften die Zuwendungen kaum
wesen sein. Denn jetzt heißt es Schüler suchen. Bald freilich hat er deren
nug. Aber sie kosten ihn Zeit, die er viel lieber seinen Kompositionen gewidmet
tte. Oft kommt er vor zwölf Uhr nachts vor lauter Stundengeben und Kompo-
eren nicht ins Bett. Morgens 6 Uhr muß er bisweilen schon wieder in die Kirche
die Orgel. Schaffen! Der Gedanke übt auf ihn seinen mächtigen Zauber aus,
n unbändiger Drang erfüllt ihn, die inneren Gesichte in künstlerische Formen zu
vingen, den erwachten Kunsttrieb zu befriedigen. Ein geheimer Ansporn dabei
freilich die Sorge ums tägliche Brot. Musik war damals in München schlecht
zahlt. Wenn er für zwanzig Stunden im Monat 8 ganze Gulden bekommt, glaubt
sich schon zu besonderen Gegenleistungen verpflichtet. Auch der Organisten-
enst trägt wenig ein: in einem Bericht über seine erste Oratorienaufführung (1857)
ichnet er „Jos. Rh. k. Hoforganist (mit 60 fl. Gehalt)“ und die erste feste An-
ellung scheint seine Lage nicht wesentlich verbessert zu haben. Noch 1861 hat
trotz mannigfacher Bezüge nicht sein Auskommen. Das „Schulmeistern“ wird
m immer zuwiderer. Manchmal reißt sogar ihm die Geduld. „Müßte ich nur
cht immer meine beste Zeit an Dummköpfe vergeuden, so wollte ich was Recht-
haffenes zu Tage fördern . . . wollte ich gern von früh bis spät an meinem Noten-
ılte sitzen und noch *Te Deum* singen dazu.“ Ein andermal heißt es: „‚Keine
uh bei Tag und Nacht‘ vor lauter Musik, Kopf- und Bauchweh vor lauter Musik
und wenn einmal ein Sonn- und Feiertag kommt, erst recht Musik; komme ich
on meinem Tagwerk nach Hause, wartet schon ein Schüler zur Musik; und
artet keiner, so gibt’s erst recht Musik . . .“ Das ist humoristisch; aber in einem
rief an den Bruder David wird er deutlicher: „Das lumpige, elende, erbärmliche
eld! Da fragt dieser oder jener: Ja, warum thun Sie nicht das? — warum
ehen Sie nicht dorthin? Bescheiden antwortet man: O, ich habe nicht Lust,
cht Zeit! . . . Lüge! kein Geld habe ich! Und dann sollte man sich dessen
och schämen — ist das nicht eine erbärmliche Welt?“ Wenn ihm auch schließlich
e „rastlose Tätigkeit zur andern Natur geworden“, so daß er jede Unterbrechung
aßt, so befällt ihn doch oft eine „gedrückte und melancholische Stimmung“, daß
wirklich krank zu sein glaubt. „Ja, wenn Komplimente Dukaten wären, könnte
h jetzt einige Jahre sorgenlos leben . . .,“ seufzt er nach dem glänzenden Erfolg
iner „Wallenstein“-Symphonie. Solche Ausbrüche von Bitterkeit darf man indessen
cht allzu tragisch nehmen. Sie sind aber zum Teil wohl auch auf nervöse
törungen zurückzuführen. Rheinberger beginnt in dieser Zeit wirklich zu kränkeln,
t schwach auf der Lunge; und die Ausgaben für den Arzt spielen in seinem
nanzhaushalt bereits eine Rolle. Ohne Zweifel kündigen sich die Zustände, über
e später seine Frau „Fanny“ in den Tagebüchern berichtet, damals schon an . . .

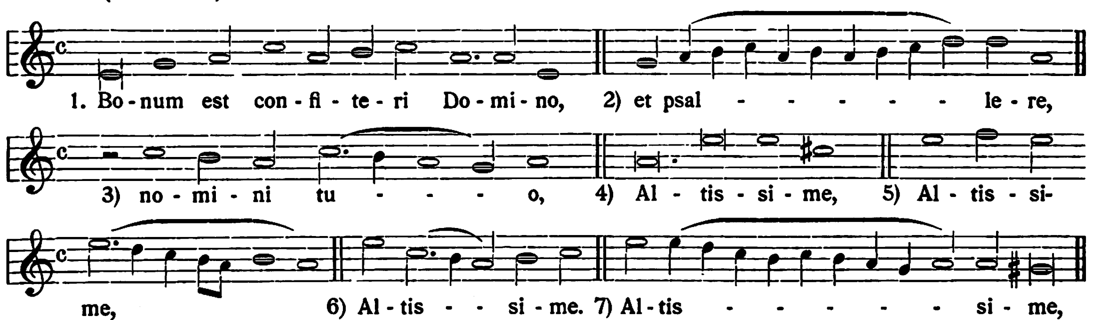


Über Textunterlage und Textbehandlung in modernen kirchlichen Tonwerken

Eine Studie von † Jakob Quadflieg. (Fortsetzung)

II. Die Melodie[1])

Was ist „Melodie"? Wer könnte wohl auf diese Frage eine erschöpfende Antwort, also eine umfassende Begriffserklärung geben? Haller sagt in seiner Kompositionslehre: „Unter Melodie verstehen wir die Folge mehrerer nach Höhe, Tiefe und Zeitdauer wohlgeordneter Töne, also ein wohlgeordnetes Steigen und Fallen der Töne, mit andern Worten: eine in Tonfall und Rhythmus geordnete Tonfolge." Haberl definiert im *Magister choralis:* „Melodie ist eine nach musikalischen Gesetzen geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre nach Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, sowie durch Wechsel in den Graden der Stärke angenehm erscheint." Bellermann setzt auseinander: „Unter Melodie verstehen wir eine Aufeinanderfolge von Tönen, welche auf unser Ohr im Vorüberklingen einen angenehmen, oder, wenn man so sagen kann, harmonischen[2]) Eindruck machen." Weiterhin sagt er dann: „Über die Bildung von Melodien läßt sich wenig sagen. Es bleibt hier fast alles der Erfindung des Genies überlassen: sehr häufig findet man entfernte Intervalle angewandt, chromatische und diatonische Töne miteinander verbunden und Übergänge von einer diatonischen Reihe in die andere, ohne daß dadurch das Gehör unangenehm berührt würde." — An Genauigkeit lassen vorstehende Definitionen gewiß zu wünschen übrig, was noch schlimmer zu werden droht, wenn von „kirchlicher Melodie" die Rede ist. Für Bellermann sind „die strengen Gesetze der Melodiebildung des Chorals und der alten Mensuralmusik der Kodex für alle wahre Kirchenmusik; die Gesetze, welche dieser Musik den Stempel der erhabensten Einfachheit und reinsten kirchlichen Keuschheit aufgedrückt haben, und mit deren Verlassen der Verfall der Kirchenmusik in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts begonnen habe." — „Die Meister des 16. Jahrhunderts haben ihre Melodien, auch die frei erfundenen, nicht bloß die dem gregorianischen Choral entnommenen oder nachgebildeten, stets ohne die „Karzergitter" der Taktstriche niedergeschrieben. Dadurch ist für gute Phrasierung, für das Atmen, für die Zusammengehörigkeit der Melodieglieder, für die Tonfarben, Akzentuierung, Beschleunigung, sowie für die Abstufung der Stärkegrade ein bedeutsamer Anhaltspunkt gegeben." — Daß z. B. folgende Motive (Melodien):



Sprachmelodie, Sprachgesang genannt werden dürfen, steht doch wohl außer allem Zweifel. „Wer also Palestrinensische Melodiebildung kennen lernen und in sich aufnehmen will, schreibe sich aus dessen Kompositionen recht viele Hauptmotive mit Text

---

[1]) Daß von der Betrachtung der intervallischen Elemente der Melodie die rhythmischen nicht geschieden werden können, daß letztere bei der mensurierten Musik immer wieder in erstere hinübergreifen, sei hier nur angedeutet.

[2]) D. h. hier soviel wie „wohlproportionierten".

in ähnlicher Weise, ohne die beengenden Taktstriche ab (ob er dabei halbe oder Viertelnoten bevorzugt, ist gleichgültig) und präge sie durch öftere ungekünstelte Vortragsversuche seinen Sinnen ein."

Suchen wir dem Ideale der „kirchlichen Melodie" noch auf andere Weise nahezukommen. An Eigenschaften für dieselbe wird verlangt; sie sei:

gesangvoll, würdig, klar, edel, lieblich, zart, ungezwungen, geschmeidig, selbständig; sie wachse aus der Meditation des Textes heraus und weise „schöne Linien" auf.

Fast noch reicher ist die Auswahl in den Eigenschaften, die sie nicht haben soll; sie sei nicht:

unsanglich oder gesangswidrig, gewöhnlich, verbraucht, banal, weichlich, sentimental, leidenschaftlich, zopfig, trivial, handwerksmäßig, ärmlich, hausbacken, öde, starr, geschraubt; sie enthalte keine Wendungen und Windungen, sei nicht vom modernen Periodenbau abhängig, weise nicht „zu unruhige Linien" auf, etc. etc.

„Obigen Anforderungen entsprechende mit Text verbundene ‚kirchliche' Melodie entsteht aus dem verständnisvollen, grammatikalisch wie sprachlich richtigen und deklamatorisch gehobenen Vortrage der (kirchlichen) Texte und Sätze;" sie kann also Sprachmelodie genannt werden. Für solche Sprachmelodie (= Sprachgesang) stellte Witt die bekannten drei Regeln[1]) auf:

1. „Die betonten Silben sollen länger dauern, als die unbetonten;
2. sie sollen in höherer Tonlage stehen, als die unbetonten;
3. sie sollen auf die guten Taktschläge (Taktteile) fallen."

Wenn Witt nun daran anknüpfend sagt: „Die Alten wollten überhaupt nicht den Text deklamieren, sie fragten sich überhaupt nicht, wie ist das Wort *Kyrie* oder *Sanctus* zu deklamieren, sondern sie nahmen ihr Thema, bearbeiteten es nach ihren Regeln, und die Sänger legten den Text im einzelnen unter," so ist das ebenso ungeheuerlich und unbegründet, als wenn er wegen der Stelle:



fragt: Was ist das? Eine Textdeklamation? Ist das Sprachgesang: *Sa-a-a-a-anctus?* Nein, sondern ein Solfeggieren auf dem Vokal *a,* der ebensogut *e, o* oder *u* heißen könnte.[2]) Also,[3]) von einer Sorgfalt in der Textbehandlung und Textdeklamation wie wir sie meinen, kann keine Rede sein!" — Drehen wir nun den Spieß einmal um und nehmen die Sache, „wie wir (Witt) sie meinen," setzen das *Sanctus* aus Witts *Missa XI. Toni* =



hierher und fragen: „Ist das Sprachgesang: *Sa-a-a-a-a-a-a-a-anctus?* Soll also auch bei Witt von einer Sorgfalt in der Textbehandlung und Textdeklamation keine Rede sein? — Doch — und tausendmal doch! Beides sind sogar ganz vortreffliche Beispiele solcher Sorgfalt; jenes (Palestrina) würdevoll-ruhig, dieses (Witt) feierlich-lebhaft. — Ebensowenig trifft Witts Vorwurf zu, „daß die Alten die Worte ohne jegliche Rücksicht auf Akzent unter ihre Noten schoben";[4]) freilich darf man nicht „Akzent" und „schwere Taktzeit" miteinander identifizieren. — Unbedingt zustimmen muß man Witt aber, wenn er sagt: „Wer sich über Sprachgesang (=Melodie) nicht klar ist, der möge das Komponieren (und das Kritisieren) von Gesangsmusik getrost aufgeben. Er wird den Text (und der ist für die Kirche die Hauptsache) nie richtig behandeln oder dessen Behandlung (durch andere) richtig beurteilen." . . . „Für solche, die nicht des Lateinischen mächtig sind, die nie die Geschichte der lateinischen Sprache studiert haben, ist es außerordentlich schwer, in der melodischen Stimmführung alle Fehler zu meiden. . ." „Die Melodie ist das Wesentlichste, die Seele der Musik; die Melodie (sobald sie einmal rhythmisiert ist) bedingt hauptsächlich den Ausdruck und damit die Kirchlichkeit

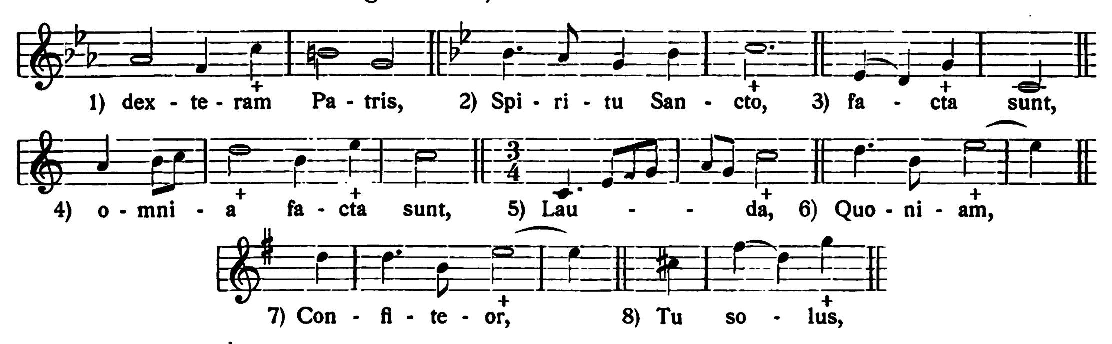
---

[1]) Regel 1 und 3 gehen zugleich den Rhythmus mit an.
[2]) Ei, ei; aber nicht doch! Dann hieße es ja *Senctus* oder *Sonctus* oder *Sunctus!*
[3]) Dieses „also" hat Witt sich sehr leicht gemacht.
[4]) Welch häßliches Wort!

oder Unkirchlichkeit, dann aber auch die Wirkung (den Effekt) der Musik." — Jedoch will Witt nicht „die absolute Herrschaft der Melodie über den Text, weil dadurch Sünden gegen die richtige Deklamation entstehen." Und wiederum: „Der Text allein tut's nicht, wenn die Melodie nicht stimmt." Zu einem ernsten Texte eine fröhlich-heitere, zu einem erhabenen Texte eine gewöhnlich-banale, zu einem fröhlichen Texte eine ernst-traurige Melodie zu setzen, — das stimmt nicht; Wort und Ton müssen sich möglichst decken. „Wenn die musikalischen Perioden nicht aus dem Text direkt herauswachsen, sondern letzterer nur in die ersteren gelegt wird, wenn mehr auf Glanz und Äußerlichkeit als auf die Meditation des liturgischen Textes gesehen wird, so ist das recht bedenklich."

Gehen wir nunmehr zu den landläufigsten Mängeln und Fehlern über, welche bezüglich der Melodie bei den „Modernen" vorkommen. Dahin gehören:

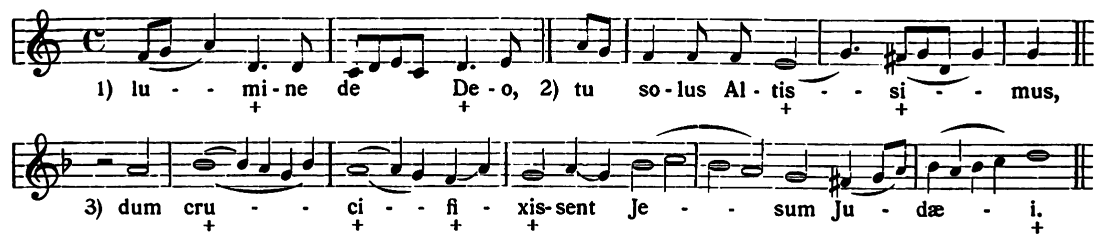
a) Unbetonten Silben sprungweise einen hohen Ton zu geben, was zu falscher Deklamation und Ausführung verleitet, z. B.



b) die unbetonten Silben im Melisma zu bevorzugen oder zu sehr zu benachteiligen:



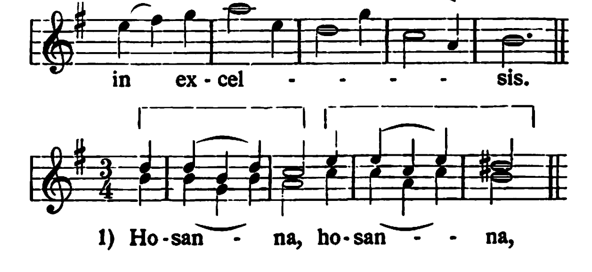
c) figurierte „Windungen und Wendungen", wie sie besonders bei den „Neuitalienern" in Gebrauch sind:



Im letzten Beispiele ist nur das Wort *„Jesum"* gut deklamiert; dagegen sind bei allen dreien „dem liturgischen Texte Dehnungen und Stockungen zugefügt, durch die eine schwungvolle Deklamation gehemmt wird".

d) Größere Intervallensprünge, welche der Melodie die „Schönheitslinien" rauben:

e) Zu liedmäßig Klingendes:



Folgende Sequenzen nennt Witt geradezu unkirchlich:



f) Bezüglich der Teilung einer Melodienote in zwei gleiche Hälften und der zugehörigen Textunterlage ist es nötig, etwas weiter auszuholen. Wenn Witt (und mit ihm Ortwein in der Polemik gegen Weber) folgende Stelle aus Palestrinas *Missa „Aeterna Christi munera"*



als solche von Weber perhorreszierte Teilungen einer Note in zwei Hälften ansieht und sie nun seinerseits auch „unnatürlich deklamiert, unschön, gezwungen" nennt, so treffen seine Schläge wieder einmal neben das Ziel; denn Palestrina schrieb ja nicht:



Übrigens war von Weber sicher nicht die Teilung einer „Note" in zwei Hälften, sondern die Teilung einer „Taktzeit" (also beim $^4/_4$-Takt die Teilung einer Viertelnote in zwei Achtel, beim Allabrevetakt die Teilung einer halben in zwei Viertel) gemeint, was Weber etwas ungenau ausgedrückt und Witt recht ungenau aufgefaßt hat. Wenn man schreibt:

so ist gegen die Deklamation unter 1) von Sprachgesangswesen gar nichts, gegen die unter 2) aber um so mehr einzuwenden; denn ersteres klingt natürlich und singt sich gut, letzteres ist gezwungen und singt sich unschön. Beispiele solcher schlechten Deklamation wie unter 2) gibt es zu Hunderten auch in der Literatur des Cäc.-Ver.-Katalogs. — Trotzdem die klassische Konzertmusik (nicht am wenigsten Bach und Händel [1]) unser Ohr an die Verbindung zweier Achtel auf jeder Silbe gewöhnt hat, sollte sich doch der Kirchenkomponist den gehäuften Gebrauch dieser Art versagen und nicht schreiben:



Vereinzelter Gebrauch zweier Achtel mit folgender neuer Silbe ist weniger störend, wenn die Silbe durch keinen oder nur einen Konsonanten getrennt (siehe 1 und 2), als wenn deren mehrere vorhanden sind (siehe 3 und 4).



Über dergleichen Stellen [2]) sagt Witt: „Ich bin nicht der Meinung, daß ein moderner Komponist sich eine solche Stelle nie erlauben dürfe, aber ein Herausgeber alter Werke darf sie nicht aufoktroieren."

[1]) Belege hierzu bietet jeder Klavierauszug ihrer Oratorien in Hülle und Fülle.

[2]) Auf die Melodielosigkeit der Mittelstimmen in vielen neuen (besonders in den leichten, homophonen) Kompositionen einzugehen, liegt kein Anlaß vor, obschon gerade diese es sind, die den Katalog, der ihnen „der Schwachen wegen" Aufnahme gewährte, schon manchen Angriffen ausgesetzt haben. Es sei nur bemerkt, daß gerade die Mittelstimmen bei ruhender Melodie (in der 1. Stimme) die Bewegung vor Stockungen bewahren sollen.

Mit letzterem wäre der Übergang zum dritten Punkte schon eingeleitet, der sich verbreiten soll über den

III. Rhythmus

P. Kornmüller gibt von dem Begriffe Rhythmus folgende Definition: „Rhythmus ist die von einem musikalischen Kunstwerke ausgefüllte Zeit, insofern dieselbe durch die Bestandteile des Melos oder des sprachlichen Textes, für das Gefühl des Zuhörers bemerkbar, in bestimmte gesetzmäßige Abschnitte zerfällt." — Das klingt gewiß recht dunkel und gewunden. Bellermann und Haller schweigen sich in allen (Kirchen- und modernen) Tonarten aus über diese Materie. Riemann sagt: „Rhythmik ist die Lehre von den durch die verschiedene Dauer der Töne (Länge und Kürze) entstehenden Kunstwirkungen." Das ist weder heller, noch ungewundener;[1]) was also nun: Ist Rhythmus nur Takt; ist Takt immer Rhythmus? Ist Rhythmus nur Bewegung? gleichmäßige oder ungleichmäßige? geordnete oder willkürliche? Wichtiger als eine genaue Beantwortung dieser Fragen scheint mir die Bemerkung Riemanns zu sein, „daß die Länge gegenüber der Kürze beruhigend, die Kürze gegenüber der Länge anregend wirkt; die Folge einer größeren Anzahl Kürzen ist daher unruhig, aufregend, die Folge einer Anzahl Längen feierlich, würdevoll."[2]) — Weitere allgemeine Aussprüche über diese Materie sind: „Wenn der Komponist die Melodie so erfunden hat, daß sie an die prosodischen und deklamatorischen Gesetze der Sprache sich anschmiegt, ja aus denselben herauswächst, dann wird der Rhythmus dieser Melodie ähnlich sein der Sprache, ihrem Satz- und Periodenbau." — „Der Fesselung des Textes in den Banden des Rhythmus[3]) ist der vokalen Musik überhaupt und — laut den positiven Vorschriften der Kirche über Wahrung der Verständlichkeit, Integrität usw. des Wortes — der kirchlichen Vokalmusik insbesondere durchaus unwürdig." — Das ernsteste und erhabenste Motiv (= Melodie) kann durch verschiedene Rhythmisierung (und anderweitige Umgestaltung) weichlich, sentimental, leidenschaftlich, lustig, ja zum perfekten Tanze werden." Statt nun weiter über hüpfenden, hinkenden, zerpflückten, gehämmerten, marschmäßigen, steifen, stoßenden, verzwickten, sprachwidrigen usw. Rhythmus zu verhandeln, ist es wohl praktischer, an der Hand von Beispielen der Sache näher zu treten. Einem feinen, fließenden Rhythmus widerstreben:

a) schlechte, unschöne, unsangliche, ja für die menschliche Stimme unnatürliche Bindungen, wie:



sie erschweren dem Sänger die richtige Betonung und machen auf den Zuhörer den Eindruck des Ungelenken, des Stockenden.

b) Bindungen, bei welchen betonte Silben auf schlechtem Taktteile beginnen und dann auf den guten, verlängerten Taktteil mit verschiedener Tonstufe hinübergeschoben werden, z. B.:



[1]) Es geht also in der Musik mit der Definition des Rhythmus, wie in der Mathematik mit der Begriffsbestimmung des Winkels.

[2]) Dies wird bestätigt durch die getragenen Akkorde und deren feierliche Wirksamkeit bei den weitaus meisten *Et incarnatus est* der Alten.

[3]) Hier kann nur ein einförmiger, ungeordneter, starrer Rhythmus gemeint sein, nicht der freie, der die Taktfesseln möglichst zu lockern oder zu lösen sucht.



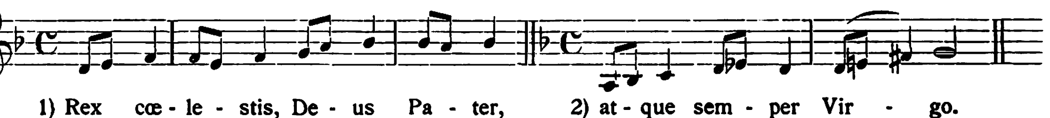
Solche Bindungen verursachen allemal einen rhythmischen Stoß, einen Akzentknoten, vollends bei gehäuftem, motivischem Auftreten oder sorgloser Ausführung. Diese Bindung st eigentlich eine rhythmische Verschiebung einer sehr guten rhythmischen Führung und Akzentuierung, gegen deren Fassung in folgender Gestaltung:



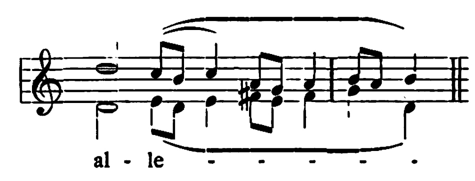
nichts einzuwenden ist. Freilich liegt hier die Sache auch ganz anders, da hier die erste Viertelnote (bezw. Synkope) auch als betonte Taktzeit erscheint, beide also gleichwertige rhythmische Akzente haben. Ebensowenig ist es zu tadeln, wenn die erste Note eine halbe ist oder wenn die Viertelbewegung schon früher begann, z. B.



c) Mehrmalige Teilung der betonten Taktzeit in zwei Achtel, während die unbetonte immer eine Viertelnote bekommt, z. B.

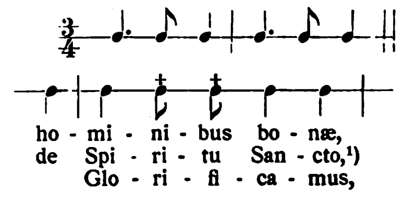


„Ähnliche rhythmische Sonderlichkeiten und Verzwicktheiten die den Eindruck des Hüpfenden machen, verunstalten auch manches „alte" Stück, und zwar mitten zwischen getragenen, melodiös wie rhythmisch und harmonisch breit angelegten Stellen, z. B.:



oder wenn Hasler in ein feierlich beginnendes *Veni Sancte Spiritus* folgendes Thema hineinwirft und 16 Takte lang so weiter hüpft. Ist das nicht eine Verhunzung des eigenen Werkes? ein häßlicher Klumpfuß an einem schönen Körper?" — Hüpfend ist auch — allerdings nicht so ganz schlimm — die Teilung der betonten Taktzeit in zwei Achtel, während die unbetonte die Viertel behält:





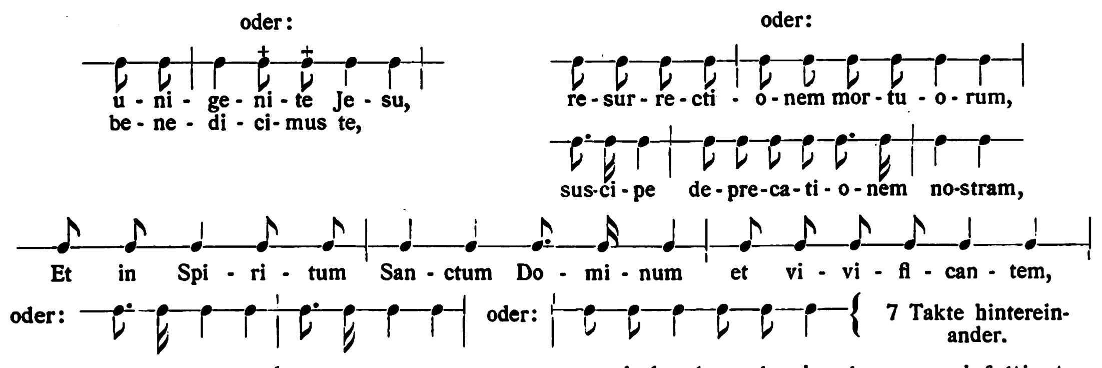
Geradezu hinkend wirkt der fortgesetzte Trochäus:

Bei daktylischen Wörtern artet der Rhythmus leicht in eine Art „Schmiedemotiv" aus:

d) Die Behandlung drei- und mehrsilbiger Wörter oder der Übergänge zu neuen Wörtern, wie dies folgende Musterkarte zeigt:

ho - mi - ni - bus bo - næ,
de Spi - ri - tu San - cto,[1])
Glo - ri - fi - ca - mus,

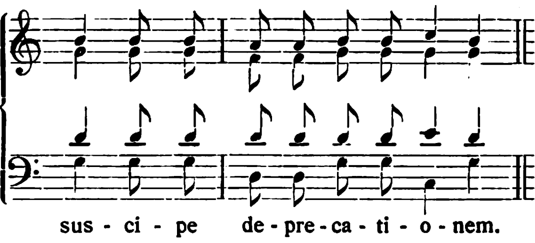
[1]) Daraus wird beim Vortrage meistens: *Spirittu, hominibbus, suscippe, Dominne etc.*



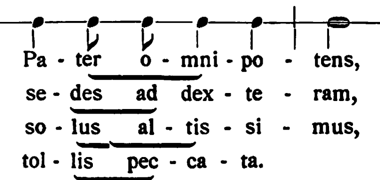
oder:



und dergl. mehr in den mannigfaltigsten und kühnsten Variationen, für welche von der Kritik die artigsten Benennungen geprägt wurden, z. B.: „ermüdend geklopfte, sich einbohrende, marschartige, gehackte, trauermarschartige Rhythmen, rhythmische Peitschenhiebe, stereotype Instrumentalrhythmen, Textdrescherei, buchstabierende (besser syllabierende) Klopfgeister eines sprachwidrigen Rhythmus, Rhythmus des schlendernden Mazurkatanzes, Verrenkung der zappelnden Textglieder durch rhythmische Schläge“ etc. Durch homophone Mehrstimmigkeit wird die Sache noch schlimmer:



Weniger schlimm wird es empfunden, wenn die beiden Silben auf den Achtelnoten verschiedenen Wörtern angehören, z. B.:



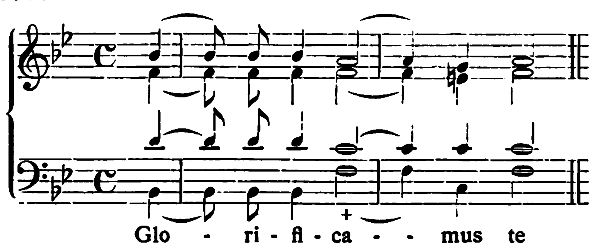
e) Unvermittelte Übergänge von rhythmischen Längen in Kürzen und umgekehrt, also zu großer Abstand in der Notendauer,

1. in Einzelstimmen:



das verlöscht die „schönen Linien“ mancher an sich nicht üblen Melodien.

2. im Chor:

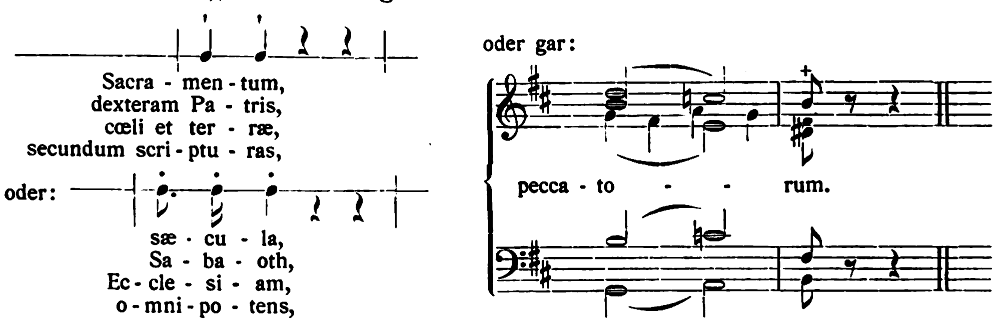


f) Falsche Zusammenziehung des Melos im dreizeitigen Takt:



Das Widerliche und Unrichtige eines solchen Deklamationsrhythmus liegt offen am Tage. Bezüglich der Behandlung des dreiteiligen Taktes soll in der Kirchenmusik der Grundsatz befolgt werden, die rhythmische Gestaltung in Sätzen mit dieser Taktart so einzurichten, daß der Akzent nicht zu scharf und nicht in ununterbrochener Folge hervortrete.

g) Das Abtreten bezw. Abknappen des Textes mit zwei *staccato*-Viertelnoten (oder gar mit einem Achtel), und nachfolgender Pause:



Wie ganz anders und wie viel besser machten das doch die Alten und selbst Bach in der schon mehrmals erwähnten *H-moll*-Messe, wo er im *Gratias* folgendes breit angelegte Thema durchführt:

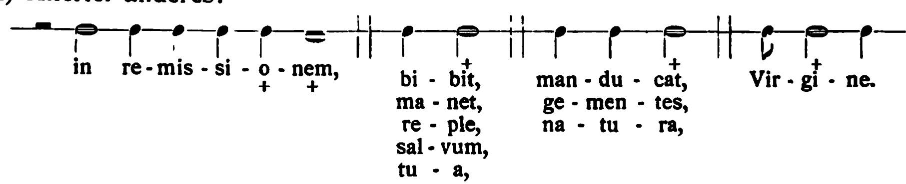


hätte er geschrieben:



so würde dieser herrliche Satz noch mehr den „Alten“ sich nähern, als er dies so schon tut; bei *„propter magnam gloriam tuam“* beginnen aber wieder die kurzen Rhythmen und langen Koloraturen.

h) Allerlei anderes:



Solchen *(a—g)* rhythmischen Mängeln gegenüber seien empfohlen: natürliche, erfrischende, starke, belebende, schwungvolle Rhythmen und kräftige Synkopierungen.

(Schluß folgt)

Zu viel Polyphonie — Zu wenig Choral!

Von Chordirektor Theodor Klingenstein

In dem Aufsatz „Der gregorianische Choral in Theorie und Praxis" (*Musica Sacra,* 48. Jahrg. 1915, Maiheft, S. 65 ff.) hat Dr. A. Reichenlechner eine ebenso interessante wie wahre Erwägung vorgelegt, deren Ergebnis in dem Satze gipfelt: „In den Ländern des deutschen Sprachgebietes hat also das *Motu proprio* Pius' X. in bezug auf den Choral trotz dieser Fanfaren — mit welchen nämlich der Choral in der ‚Theorie', mit dem ‚Munde' gepriesen und gefeiert wird (D. Verf.) — eine allgemeine Durchführung nicht gefunden. Die Gründe hiefür anzuführen," fährt dann Dr. Reichenlechner fort, „ist nicht Zweck dieser Zeilen; vielleicht kommen wir später darauf zurück." Ich weiß nun nicht, welcher Natur diese Gründe sind, die dem Autor vorschweben, ob sie auf organisatorischem oder musikalischem Boden liegen, ich möchte den gelehrten Verfasser in seinen Darlegungen auch keineswegs vorgreifen, aber als Mann, der in der Praxis wirkt, möchte ich hier auf die obige Frage: „Warum wird bei uns so wenig Choral gesungen?" die simple Antwort geben: „Weil bei uns zu viel Polyphonie gesungen wird." So ist's, wenigstens meiner Erfahrung nach. Man verstehe mich wohl. Ich sage zu viel Polyphonie und bekenne mich dadurch von vorneherein als einen warmen Freund des mehrstimmigen Gesanges, den ich um keinen Preis Sonntags wie Feiertags missen möchte, aber ich sage ausdrücklich zu viel Polyphonie, oder ist's nicht so? Hören wir uns das herkömmliche Hochamt am Sonntag an: *Asperges* — pol., Introitus — choral oder bleibt weg, *Kyrie* — pol., *Gloria* — pol., Graduale — choral oder bleibt weg, ev. pol., *Credo* — pol., Offertorium — pol., *Sanctus* — pol., *Benedictus* — pol., *Agnus Dei* — pol., Communio — choral oder bleibt weg, *Adjuva nos* — pol., *Tantum ergo* — pol. Das sind in einem einzigen Hochamt 10 polyphone Nummern, und 4 chorale Stücke, wo Choral überhaupt gesungen wird; singt man prinzipiell nicht Choral, so haben wir auf dem betreffenden Chore nur Polyphonie.

Ich frage nun: Ist das nicht ein ungesundes Verhältnis? Ich will hier nicht einmal das historische Moment betonen, wie es Dr. Drinkwelder so interessant in seinem bei Pustet in Regensburg erschienenen Büchlein „Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik" (Sammlung „Kirchenmusik" 12. Bändchen) darlegt, ich will hier nur als Praktiker sprechen und sagen: Diese 10 polyphonen Gesänge sind sowohl für den Chor als für die Gläubigen bei unserem gewöhnlichen Pfarrgottesdienste (die Kloster- und Kathedralgottesdienste etc. kommen hier nicht in Betracht) entschieden zu viel. Greifen wir nur ein Stück heraus, allerdings das längste, das *Credo,* so weiß jeder Chorregent, daß ihm das Einüben des *Credo* mindestens ebensoviel Zeit kostet wie alle anderen Teile der Messe zusammen, das *Gloria* nicht ausgenommen. Will nun ein gewissenhafter Chorregent nicht immer die gleichen Messen solange aufführen, bis die in den Kirchenstühlen anwesenden Gläubigen die einzelnen Stimmen auswendig laut mitsingen — *factum non fictum,* Tatsache! —, will man Abwechslung bringen, kurz der Schönheit des Gottesdienstes und der Liturgie Rechnung tragen, so bedeutet das besonders bei einem schwachen Chor eine gewaltige Summe von Arbeit, bei der, um mit Dr. Drinkwelder zu reden, „Kraft und Last" in keinem entsprechenden Verhältnis stehen, von der „Entlohnung" ganz zu schweigen. Alle die Gründe und bewegten Klagen über die Länge des Pfarrgottesdienstes, besonders für die Gläubigen vom Lande, über die Schwierigkeit der gemeinsamen Proben usw., wie sie in mehreren Artikeln und Erwiderungen unter der Rubrik „Aus der Praxis" in der *„Musica Sacra"* in den letzten Jahren zu lesen waren (44. Jahrg. 1911. S. 68, 103, 122,

158 etc.) gehören hieher und ich brauche sie den Lesern dieser Zeitschrift nicht zu wiederholen. Doch was hilft da alles Jammern und Klagen, Poltern und Schimpfen? Rein nichts. Daß wir den liturgischen Gesetzen in bezug auf Vollständigkeit der Texte usw. nachkommen müssen, wissen wir alle und wenn das der Pfarrer als *Rector ecclesiae* von uns verlangt, so verlangt er nicht etwas, was in seinem persönlichen Ermessen und Belieben steht, sondern nur das, was die Kirche vorschreibt, der zu dienen wir freiwillig den Beruf des Chorregenten und Organisten gewählt haben.

Doch es gibt da Gott sei Dank einen Ausweg, und zwar im Rahmen und in Erfüllung der liturgischen Gesetze einen sehr einfachen und leichten; greifen wir zu dieser berechtigten Selbsthilfe! Und dieser Ausweg wäre? Der gregorianische Choral, der „eigentliche Gesang" der Kirche, wie ihn das *Motu proprio* Pius' X. nennt. Singen wir die Wechselgesänge *Gloria* und *Credo* durchgängig, wenigstens an den Sonntagen, wo Pfarrgottesdienst stattfindet, nur mehr Choral und es wird dieser Modus nach allen Seiten hin eine Erleichterung bedeuten, für den Chorregenten in bezug auf das Arbeitspensum, für den Pfarrer, der nicht mehr solange warten muß beim *Gloria* und *Credo,* für die Kirchenbesucher, die, besonders wenn sie von auswärts sind, früher nach Hause kommen. Ja, aber was werden die einzelnen Faktoren dazu sagen? Wer die Sache ruhig überlegt, wird nichts dazu sagen, sondern diesen Modus nur freudig begrüßen, denn es bleibt noch genug Polyphonie übrig, ja man kann dieser Polyphonie dann sogar eine bessere Aufmerksamkeit schenken und größere und wertvollere Kompositionen aufführen z. B. beim Offertorium, sei es nun das Tagesoffertorium oder nach Rezitation desselben ein Motett als Einlage.

Auch vom musikalisch-künstlerischen Standpunkt aus kann ein solches Vorgehen keineswegs als „Stilmischung" — was heißt übrigens bei unseren Hochämtern Stilmischung? — abgelehnt, sondern im Gegenteil nur gutgeheißen werden, denn es sorgt für wohltuende Abwechslung. Gerade dieses Moment kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Tatsächlich erdrückt bei manchen Gottesdiensten die an- und aufeinandergehäufte Polyphonie, besonders wenn es hochmoderne, mit unruhiger, tastender und hastender Chromatik vollgespickte Messen sind, bei denen man z. B. im *Credo* durch alle Gefühlssituationen hindurchgeschleppt wird. Wie wohltuend wirkt da ein frisch gesungenes Choral-*Credo* im Wechsel von Solo und Chor, von Ober- und Unterstimmen, von der Orgel in ihrem reichen Registerfarben begleitet und umspielt! Diesen Gedanken findet man gerade in der letzten Zeit sehr häufig ausgesprochen und erst im Maiheft dieser Zeitschrift (S. 79) habe ich am Schluß einer Besprechung von einer Reihe von Messen folgende mir ganz aus dem Herzen gesprochenen Worte gelesen: „Es wäre sicherlich nicht von Nachteil — auch hinsichtlich der finanziellen Seite für Verleger und Käufer —, wenn in den meisten dieser Messen das *Credo* nicht komponiert und durch das Choral-*Credo* ersetzt wäre; die polyphonen Sätze sind in unseren Hochämtern so zahlreich, daß sie mitunter oft erdrücken und eine schlichte, gutgesungene Choralmelodie wie ein frischer Brunnquell auf Sänger und Zuhörer wirkt." Nur gehe ich noch einen Schritt weiter und sage: nicht bloß das *Credo,* sondern auch konsequenterweise das *Gloria.*

Dieser Modus ermöglicht ferner die Realisierung jenes Gedankens und Wunsches, den Papst Pius X. in seinem *Motu proprio* ausspricht (II, 3): „Besonders sorge man dafür, daß der gregorianische Gesang wieder beim Volke eingeführt werde, damit die Gläubigen von neuem einen tätigen Anteil am Gottesdienste nehmen, wie dieses früher der Fall war." Die ersten 3 Choral-*Credo* und eine Reihe von *Gloria,* um nur von diesen beiden Gesängen hier zu sprechen, sind so schlicht und leicht, so einfach in ihrem melodischen Material, daß sie von einem Kinder- oder Volkschor im Schiff der Kirche gut und würdig vorgetragen werden können. Freilich spielt hier eine praktische Frage mit herein, die finanzieller Natur ist, die Beschaffung der notwendigen Bücher. Während der Gesangschor leicht die hiezu notwen-

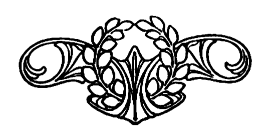
digen *Kyriale* in den verschiedensten Ausgaben der einzelnen Verleger sich anschaffen kann, müßte für den gedachten Volks- oder Kinderchor ein eigenes kleines Büchlein mit *Gloria* und *Credo* um ganz billigen Preis herausgegeben werden.[1])

Es ist leicht einzusehen, daß ein solcher Volks- oder Kinderchor, der *Gloria* und *Credo* und eventuell noch andere Choralgesänge übernimmt, abermals eine bedeutende Erleichterung des Kirchenchors bedeutet. Ich habe diese Wohltat in meiner eigenen Praxis empfunden. Seit langem habe ich mir nämlich aus den gesanglich bestbeanlagten Knaben und Mädchen der oberen Volksschulklassen einen Chor gebildet, der die *Credo* im Schiff der Kirche abwechselnd mit meinem Kirchenchor choraliter singt. Früher, zur Zeit der *Medicaea,* benützten wir neben den offiziellen Melodien die 20 Choral-*Credo* von Viadana-Haberl; nunmehr singen wir hauptsächlich die 3 Choral-*Credo* aus der *Vaticana,* namentlich das bekannte III. *Credo* im V. Ton. Die *Gloria* habe ich mit diesem Kinderchor noch nicht gesungen (mit Ausnahme des *Gloria* aus der IX. *Missa de Angelis*), wohl aber singe ich dieselben fast regelmäßig auf meinem Kirchenchor choraliter und ich muß gestehen, daß der Gottesdienst dadurch nichts an Feierlichkeit verliert. Wer allerdings jene Stufenleiter anlegt und jenes Prinzip vertritt (in gänzlicher Verkennung des Geistes des *Motu proprio*): „Werktag — Choral, Sonntag — *A-cappella*-Gesang oder mehrstimmiger Gesang mit Orgel, Festtag — Instrumentalmusik“, der wird mir nicht zustimmen wollen. Darum: mehrstimmiger Gesang und Choral, das sei unsere Losung!

Wenn einmal dieser Gedanke des choralen *Gloria* und *Credo* im Rahmen des polyphonen Hochamtes durchgedrungen sein wird, wenn man auch bei unseren größten und besten Chören, auch bei unseren Domchören, dasselbe hören kann, dann wird zur Ausgleichung von „Last und Kraft“ viel erreicht sein, dann wird man sich auch an künstlerisch wertvollere Messen machen können, bei denen bis jetzt nur die umfangreichen Teile des *Gloria* und *Credo* einen Hemmschuh bildeten. Dann wird auch, und das ist von nicht geringerer Bedeutung, manchem unserer Kirchenkomponisten der Faden nicht so leicht ausgehen und sie brauchen nicht nochmals zu sagen, was sie schon hundertmal gesagt haben. Denn man glaube ja nicht, daß alles das, was unsere Kirchenkomponisten, auch unsere bekanntesten, besten und begabtesten schreiben, eitel Gold sei, keineswegs, es ist unter dem vielen Guten und Trefflichen auch sehr viel Talmi darunter. Ich habe einmal einem weltlichen Komponisten von anerkanntem Ruf und Namen, eine vielgesungene Messe eines bekannten, modernen Kirchenkomponisten vorgelegt und ihn um sein Urteil darüber gefragt: „Viel Geschrei und wenig Wolle“ meinte er; „in unseren weltlichen Musikerkreisen fiele so etwas einfach unter den Tisch.“ Doch darüber ein andermal!

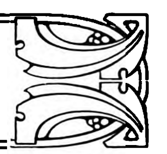
Wenn diese Zeilen bewirken, daß manche Chorregenten unseren Vorschlag das *Gloria* und *Credo* im Hochamt choraliter zu singen, sympathisch aufnehmen und einen Versuch damit machen, so ist ihr Zweck erreicht.

[1]) Ein solches ist bereits vor kurzer Zeit unter dem Titel „Kleines Kyrialbuch“, Sammlung leichter Choralgesänge aus der *Editio Vaticana* für Chor- und Volksgesang, bei der Firma Pustet in Regensburg erschienen. Preis ungebunden 60 ₰, gebunden 90 ₰. Dasselbe enthält außer den *Gloria* und *Credo* auch noch andere Gesänge. Die Redaktion





Kirchenmusikalisches aus Wien



Der schreckliche Krieg ist auch an unserem Wiener Vereine[1]) nicht ohne üble Virkung vorübergegangen. Die paar Männerstimmen, die wir für Tenor und Baß noch atten, sind infolge Einberufung zur Kriegsdienstleistung und wegen Mangels an gutem Villen fast ganz verschwunden, und es mußten von einer Aufführung zur anderen ichtvereinsmitglieder fallweise gebeten werden. Bei den Proben fehlte der Tenor änzlich, die Baßisten wurden durch 1 Mann repräsentiert, zuweilen blieb auch der aus.

Im ersten Halbjahre 1914 hat's mich gepackt. Vermutlich hat das die Angratuliererei nläßlich des 70. Geburtstages verschuldet, so einen Ansturm hält der Zehnte nicht aus.)er Arzt hat mir das Musizieren für die und in der Kirche verboten und schickte mich ach dem Süden. Auf der Insel und in der Stadt Lesina, einem Bischofssitz, konnte ich iich überzeugen, daß es die Kroaten in Dalmatien mit der Kirchenmusik noch viel veniger genau nehmen wie die Italiener im Triester Dom. Hier wie dort gab's nur lännerstimmen, deren Gebrüll erträglich gewesen wäre, wenn sie nicht ein entsetzliches)rgelspiel zur Seite gehabt hätten. Ich war so vorwitzig, einen jüngeren Geistlichen, er Deutsch verstand, zu fragen, ob der Herr Organist ein Fachmann sei. Hochwürden chaute mich verblüfft an, öffnete den Mund, aber sprach nichts, so daß ich annahm, r hätte meine Frage nicht verstanden. Ich fragte daher, ob der Herr Organist eine lusikschule besucht, eine Prüfung gemacht, ein Zeugnis aufzuweisen hat, — wieder eine Antwort und dasselbe verdutzte Gesicht; endlich platzte er heraus: „Ein Kroate st er" — nun wußte ich genug, meine Neugierde war befriedigt.

Meine mehrmonatige Abwesenheit vom Gersthofer Kirchenchore hat aber dem etzteren nicht im mindesten geschadet. Meine Vertretung lag in den Händen des lagistratsrates Herrn Wenzel Kienast, der sämtliche Aufführungen — und es waren erade die schwierigsten und anstrengendsten, die der Osterwoche, dann die beiden)ratorien am ersten Fastensonntag und am Palmsonntag — so gut leitete, als die vorandenen Kräfte reichten; derselbe hielt auch die erforderlichen, mühevollen Proben ab nd tat überhaupt alles, was notwendig ist, um die nach dem Herkommen in Gersthof blichen Aufführungen zu ermöglichen. Der Verein konnte seine großen Verdienste icht anders lohnen, als daß er ihn zum Ehrenmitgliede des Vereines ernannte.

Außer mir und noch vor mir erkrankte die bisherige Solo-Sopranistin Frau Sina 'loßmann, geb. Wanitschek. Der Verlust dieser treffsicheren Sängerin, die schon als (ind bei ihrem Vater, dem verdienstvollen Regenschori der Lichtenthaler Kirche, die ieisten Messen, die in Wien aufgeführt zu werden pflegten, kennen lernte, war ein arter Schlag für den Verein. Sie ermangelte aber auch nicht, dem Vereine einen weiten, nicht minder harten Schlag zu versetzen, indem sie uns die Messen, die sie dem 'ereine geliehen hatte, und die ihr seliger Vater mit einer mühsam zusammengetragenen)irektionsstimme versah, zurücknahm und lieber am Boden verstauben ließ, als daß ie diese Werke uns wenigstens von Fall zu Fall überließ. Besonders schmerzlich empanden wir dies bei der bei allen ausübenden und zuhörenden Vereinsmitgliedern beiebten Pastoralmesse in *A* von Konradin Kreutzer und der *D*-moll-Messe von Horak. ɛs blieb mir daher nichts übrig, als mir diese beiden Messen anderweitig zu verschaffen ınd mir mangels einer Partitur die Direktionsstimme selber zusammenzustellen. Wenn genannte Dame mit ihrer Handlungsweise den Zweck verfolgte, uns die Aufühnung dieser beiden Werke unmöglich zu machen, hat sie den Zweck nicht erreicht,

---

[1]) Es ist der Redaktion immer eine Freude, den Jahresbericht des „**Kirchenmusikvereins**" an er Pfarrkirche in Gersthof-Wien von der Vorstandschaft zugesandt zu erhalten und eine noch größere, ie temperamentvollen Darlegungen des unermüdlichen Vorstandes Dr. Waas zu lesen. Weil dieselben uch für manchen anderen unserer Vereinsvorstände, Chordirektoren, Organisten usw., die unter ähnlichen 'erhältnissen arbeiten, von Nutzen sein und aufmunternde Anregung bieten können, seien dieselben im olgenden ungekürzt mitgeteilt. Die Redaktion

sondern nur mir eine große Mühe gemacht, die sie mir leicht hätte ersparen können. Infolge ihrer Erkrankung hat der Gatte, Herr Oskar Floßmann, die Stelle eines Organisten der Gersthofer Kirche aufgegeben. Mitglied des Vereines ist er geblieben, sogar Ausschuß, aber bei den Aufführungen und Proben hat er durch seine Abwesenheit geglänzt. Zum Nachfolger im Organistendienst hat der Herr Pfarrer den Herrn Georg Sedlaczek ernannt, einen vortrefflichen Orgelspieler, der sich auch um die Kirchenmusik annimmt und hoffentlich das Bestreben hat, auch die Pflege und Leitung der letzteren zu übernehmen, nicht bloß Organist zu sein, sondern Regenschori zu werden, meiner Unterstützung kann er, solang 's noch geht, sicher sein.

Die Generalversammlung des Vereins wurde erst am 27. Juli 1914 abgehalten; anwesend waren 11, sage elf Mitglieder, darunter zwei Damen, Fräulein Anna Graf und Grete Müller, von den neun Manderln, die erübrigen, waren zwei Mitglieder der Marianischen Kongregation, die erst bei dieser Versammlung dem Kirchenmusikverein beitraten. Wo sind die Zeiten, wo bei der Generalversammlung über hundert anwesend waren und der geschäftsmäßigen Versammlung ein anregender musikalischer Vortrag folgte. Doch ich will heuer nicht raunzen, obwohl noch mehr Grund dazu vorliegt, als in den vorhergegangenen Jahren. Es passiert mir nämlich dasselbe, womit ich in meinen Gymnasiastenjahren die Haugsdorfer Bauern verspottet habe. Als ich in den „großen" Ferien der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach Hause, nach Haugsdorf, kam, hörte ich alle Jahre die Bauern raunzen. Einmal war der Wein nicht süß, einmal war zu wenig, dann war wieder das „Kerndl" nicht g'raten, dann hat's zu viel, dann wieder zu wenig geregnet, einmal sind d' Erdäpfel verfault, ein andres Mal hat's bei den Burgunderrüben g'happert, kurz, in jedem Jahr haben die Leute zu klagen gehabt. Als in den sechziger Jahren wirklich Mißernten kamen, in den Jahren 1864 und 1866 die Trauben kaum reif wurden, sagten die Bauern: Ja, wenn wir solche Jahre hätten wie in den fünfziger Jahren —! Da hab' ich die Leute verspottet und ihnen ihre Klagen in den fünfziger Jahren vorgehalten, und jetzt geht's mir mit dem Kirchenmusikverein ganz so, wie den Haugsdorfer Bauern mit der Ernte. Wo sind die Zeiten, wo beim Sopran und Alt je acht bis zehn, beim Tenor und Baß je vier bis sechs standen, und ich nicht bei den unterschiedlichen Streichern vor jedem Hochamt einen Fußfall machen mußte, daß sie zu kommen geruhten. Die Kirchenmusik ist heutzutage nicht mehr beliebt, selbst Personen, die die Pflege guter Musik auf ihre Fahne schreiben und nicht in Abrede stellen, daß die größten Meister in dieser Gattung Größtes geleistet haben, wenden ihr Interesse dem Neuen und Neuesten zu und greifen zur billigen Ausrede, daß auf so einem Kirchenchor nur Mittelmäßiges geleistet wird, das das Opfer der so kostbaren Zeit nicht lohnt. Auch soll es so viel ungesund sein, in der Kirche zu spielen. —

Öfter und besonders zur Zeit meiner Krankheit wurde mir nahegelegt, auszuspannen, es ist ja doch alle Mühe umsonst, und wenn ich heute gehe, geht der Verein in Fransen, und so fort ohne Grazie — — es ist sicher nicht Eitelkeit, die mich abhält, auf diese Vorstellungen einzugehen, die wäre durch die vielen Sorgen und Mühen, die die Besorgung der Kirchenmusik das ganze Jahr hindurch verursacht, wahrlich zu teuer bezahlt, aber die Vorliebe für die Kirchen- und religiöse Musik, die ich von Kindesbeinen an habe, die Anschauung, daß dieser Zweig der Musik die schönsten und edelsten Blüten dieser hohen Kunst hervorgebracht hat, bestimmen mich, diesen Einflüsterungen nicht nachzugeben, den widrigen Verhältnissen noch zu trotzen und auch nicht zu glauben, daß eine 24jährige Arbeit so ganz umsonst getan wäre, daß die Kirchenmusik in Gersthof nicht doch Fuß gefaßt hat und auch ohne mich in tadelloser Weise fortgeführt wird.

Bei der Generalversammlung am 27. Juli 1914 wurde, wie schon oben erwähnt, Herr Magistratsrat und Schriftsteller Wenzel Kienast wegen der großen Verdienste, die er sich um den Verein seit seinem Bestande erworben hat, zum Ehrenmitgliede ernannt.

Weiter wurde über Antrag des Vorsitzenden Dr. Waas der Frau Sina Floßmann, die krankheitshalber von der Mitwirkung zurückgetreten ist, für ihre vieljährigen ersprießlichen Leistungen der Dank ausgesprochen. — Der Kassier erstattete den Kassabericht, die Versammlung erteilte das Absolutorium und nahm die Wahl des Direktoriums vor. Gewählt wurden die bisherigen Mitglieder und Funktionäre, außerdem Herr Kooperator Franz Hayder. Von den Funktionären übernimmt Herr Ambros Schmid die Stelle des Archivars.

Der Ausschuß des Vereines trat einmal, und zwar am 29. November 1914 zu einer Sitzung zusammen.

Ein „Unterhaltungsabend" wurde auch in diesem Jahre nicht abgehalten.

An Messen haben wir in den letzten Wochen des Jahres zwei sehr ehrwürdige, alte Neuheiten gekriegt, nämlich die Messen in *G*-dur und *D*-moll von Mozart, Köchel Nr. 49 und 65, die Mozart als zwölfjähriger Knabe schrieb; es ist kaum zu glauben, daß ein Zwölfjähriger solche Werke hervorbringen kann, die Strenge der Mache läßt auf einen ergrauten Kapellmeister schließen, und wenn sie auch die blühende Schönheit der späteren Messen nicht haben, so wird man diesen Knabenwerken wegen der knappen, strengen Form wenigstens die oft bestrittene Kirchlichkeit zubilligen müssen.

Unserem Notenarchiv sind wieder einige Stücke zugewachsen, es enthält 788 Stücke: Messen 182, Gradualien 125, Offertorien 185, *Tantum ergo* 59, Requiem und Libera 25, Litaneien 22, verschiedene kirchliche Werke 84, verschiedene weltliche Werke 62, außerdem 20 Exemplare der *Vaticana,* 4 des Springerschen *Graduale parvum,* und 20 Exemplare der *Cantica Sacra* von Ett-Witt.

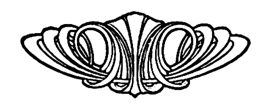
An Zeitschriften besitzen wir: *Musica Divina, Musica Sacra* und Kirchenchor.

An Instrumenten besitzt der Verein vier Violinen, zwei Violen, zwei Kontrabässe, zwei Pauken und sechzehn Pulte.

Die Gemeinde Wien hat, wie seit einer Reihe von Jahren, eine Subvention von hundert Kronen dem Vereine zugewendet und hierdurch seine finanzielle Existenz ermöglicht, außerdem durften wir den Turnsaal der Gersthofer Volksschule als Übungslokal benützen, auch die Beleuchtung und Beheizung war unentgeltlich. Für diese Wohltaten danken wir verbindlichst. Wir danken den treu gebliebenen beitragenden Mitgliedern, wir danken schließlich den kunstgeübten Gästen, die uns nicht verließen und die Aufführung größerer Werke ermöglicht haben; besonders erwähnen muß ich Herrn Josef Marschik, der mit seinem herrlichen Baß so manche Aufführung gestützt hat, Hochwürden Herrn Professor Franz Gmeiner, der auch einige seiner Schüler veranlaßte, den Gersthofer Kirchenchor zu besuchen, Cellist Herrn Sedlaczek senior, Violinspieler Hans Ritter und Franz Mackl, Organisten Josef Zauner, der Altistin Frau Jockl, Marienbruder Ehrw. Kuntze, Herrn Kowařik, Herrn Niederle u. a. m.

Durch den Tod sind uns zwei Männer entrissen worden, denen der Verein viel Dank schuldet. Herr Josef Rößler war vor Jahren Mitglied des Vereines, ein sehr guter Orgelspieler und — trefflicher Komponist, zwei *Tantum ergo* und zwei Messen werden noch immer von Zeit zu Zeit zur Freude der ausübenden und der zuhörenden Mitglieder aufgeführt. Leider hat langdauernde Krankheit das geschätzte Mitglied in den letzten Jahren verhindert, für den Verein weiter zu wirken, obige Werke halten jedoch das Andenken an ihn aufrecht, und wir danken an dieser Stelle der Witwe des Verstorbenen für die Überlassung des Notenmaterials.

Der zweite Ablebensfall betrifft den bekannten und von der Wiener Musikwelt hochgeehrten Regenschori, Professor der Musiktheorie, Komponist etc., Herrn Cyrill Wolf, der am 22. Oktober 1914 im Alter von 92 Jahren starb. Derselbe hat durch mehrere Jahre seinen Sommeraufenthalt in Gersthof genommen, bei der Gelegenheit auch die Kirchenmusik gehört und dem Verein viele Kirchenmusikalien, darunter Handschriften von Rotter, geschenkt. Ehre seinem Andenken! Dr. Moritz Waas



Kirchenmusikschule Regensburg

Wie im Novemberheft der *Musica Sacra* 1914 (vgl. „Musikalische Rundschau“ S. 216) mitgeteilt wurde, eröffnete die Kirchenmusikschule am 15. Oktober in üblicher Weise ihr Wintersemester und damit den 41. Kursus. Mußten auch viele der für diesen Kursus angemeldeten Eleven schon gleich beim Ausbruch des Krieges zu den Fahnen eilen und ihr Aufnahmegesuch zurücknehmen, so verblieb doch eine genügende Anzahl von Studierenden — 12 an der Zahl —, um derentwillen sich die Mühen und Sorgen eines Jahreskursus lohnten. Freilich rief auch von diesen noch den einen und anderen das Vaterland während des Studienjahres zu den Waffen, aber im allgemeinen waren vor der Hand weitere Einberufungen nicht zu erwarten. Erst als das treulose Italien im Juni losschlug, erhielten sämtliche Eleven Gestellungsbefehl, dem ein Eleve sogleich Folge zu leisten hatte, während die anderen Herren ebenfalls einer baldigen Einberufung gewärtig sein mußten; nur zwei Eleven wurden für längere Zeit zurückgestellt. Durch diese Verhältnisse gedrängt, beschloß das Lehrerkollegium, sogleich mit den Schlußprüfungen zu beginnen, so daß dieselben bis längstens 1. Juli abgeschlossen werden und die Eleven in ihre Heimatgarnisonen zurückkehren konnten. Dem Absolutorium unterzogen sich von den noch anwesenden 8 Eleven 6 Herren, welchen sämtlich das Reifezeugnis zuerkannt wurde. — Der 42. Kursus beginnt — falls nicht besondere Verhältnisse eintreten — in üblicher Weise mit dem Wintersemester am 15. Oktober.

Im Märzheft der *Musica Sacra* (S. 47, siehe auch S. 64) findet sich bereits ein Bericht über die auf dem Felde der Ehre gefallenen, die in Gefangenschaft geratenen und die an der Front kämpfenden Eleven, namentlich der letzten Kurse. Inzwischen haben sich die Nachrichten, namentlich die „Feldpostkarten“ ehemaliger Schüler an den Direktor der Kirchenmusikschule gehäuft und er glaubt vielen einen Gefallen zu tun, wenn er einen Teil derselben in bunter Reihenfolge ganz oder teilweise abdrucken läßt mit Weglassung aller Förmlichkeiten, sowie alles dessen, was persönlichen Charakter trägt. Dieselben sind in erster Linie für die ehemaligen Schüler bestimmt, wenn auch mancher Abonnent der *Musica Sacra* sie vielleicht nicht ohne Interesse lesen wird. Ihr Zweck ist vor allem der, die genaue Feldadresse der einzelnen in der Front Kämpfenden oder der noch in den Kasernen Stehenden bekannt zu geben und so auch in Zukunft ein geistiges Band zwischen dem Schlachtfelde und der Heimat, zwischen den Schülern und der Schule herzustellen. Ich danke allen lieben Eleven, die teilweise mit soviel Liebe und Herzlichkeit ihrer Schule und ihrer Lehrer gedenken, auf das herzlichste, wünsche ihnen Gottes reichsten Schutz und Segen zum heldenmütigen Kampfe für des Reiches Größe und Ehre und nach diesem heißen Ringen eine freudige und glückliche Wiederkehr in die Heimat, damit, wenn die Siegesglocken — hoffentlich schon recht bald — durch die Lande läuten und die Orgeltöne in einem freudigen *Te Deum* durch die weiten Hallen der Kirchen brausen, wir uns froh und freudig wiedersehen. Das ist auch mein tägliches Gebet beim *Memento ad altare* in der heiligen Messe. Direktor Weinmann

Saint Mihiel, 13. Mai.

Viele herzliche „Maiengrüße“ aus dem Westen zum Dank für die „Ostergrüße“, die mir Herr Direktor in Gestalt eines willkommenen Feldpostpakets zu übersenden die Güte hatten; für einen „praktischen“ Chorregenten eine „praktische“ Gabe! — Haben zum Himmelfahrtsfeste beim Gottesdienst J. Auers Op. 16 prächtige *Missa in hon. S. Jo ephi*, sowie ein „Kriegsgebet“ gesungen. Sogar „Maiandacht“ halten wir — kaum 2 km hinter der Front. Bedauerlicherweise werden wir auch oft durch die Rothosen und ihre Schießerei gestört. Könnten mir vielleicht Herr Direktor einige überzählige Kirchenmusikalien herüberschicken? Gottesdienst ist hier so schön und erbaulich, wie ich es nie gedacht hätte! — Wir pflegen jetzt der Ruhe nach den furchtbaren Tagen des 5. Mai . . . Wenn Herr Mulorz für Rußland einstweilen erst mit Haue und Schaufel ausgerüstet ist, so sind wir genau so bewaffnet, nur mit dem Unterschied, daß wir auch ein Schießgewehr führen, mit dem wir auch „Scheibenschießen“ veranstalten . . .

Ant. Mrochen,
3. Bayer. Armeekorps, 6. Bayer. Division, 11. Infant.-Reg., 9. Komp.

Winzig, Kreis Wohlau, Nieder-Schlesien, 30. März.

Erlaube mir Ew. Hochw. mitzuteilen, daß ich zum Ersatz-Bataillons-Kapellmeister des Infanterie-Reg. Nr. 51 ernannt worden bin; etwas Schöneres kann ich mir nicht denken . . . Herr Faktor Seiderer schickte mir die *„Musica Sacra“* mit dem Gedenkblatt auf den unvergeßlichen Meister Haller; auch erfuhr ich daraus, wo meine ehemaligen Kollegen bei den Fahnen stehen . . . Herr Mulorz glaube ich, befindet sich im größten Granatenfeuer und verliert den Humor nicht. Wollte Gott, ich käme mit meinem Landsmann Mrochen im Felde zusammen und nach dem Kriege — wieder glücklich nach Haus! . . . .

Alois Grzondziel,
VI. Armeekorps, Infant.-Reg. Nr. 51, 18. Korporalschaft, I. Rekruten-Depot.

Breslau, 25. März.

I. . . . Ich habe mich in die neuen Verhältnisse bereits eingelebt; wird alles in Kauf genommen. Die erste Arbeit, die Abwechslung brachte, war Strohsäcke stopfen . . . Sind heute feldmarschmäßig eingekleidet worden und morgen geht es nach Rußland . . . Der Abschied von meiner Schule wird mir unvergeßlich bleiben; ich danke Ihnen, lieber Herr Direktor, nochmals für Ihre Abschiedsworte . . .

„Westlicher“ Kriegsschauplatz, 7. Juli.

II. . . . Trotz der gefährlichen Lage befinde ich mich Gott sei Dank noch wohl . . . Herzliche Grüße, bitte, an meine Kollegen mit den besten Wünschen für ein gutes Absolutorium . . .

Englb. Mulorz,
Preußisches Armierungsbataillon Nr. 86, Feldpoststation 6, VI. Armee.

? 5. März.

I. . . . Aus feuchtem Schützengraben die herzlichsten Grüße und besten Dank für das Übersandte . . . Bei uns geht es sehr scharf zu und wir haben nur wenige freie Minuten . . .

St. Avold, 16. Juli.

II. . . . Liege seit 3 Wochen hier im Lazarett und sende Ihnen, verehrter Herr Direktor, die herzlichsten Grüße.

Franz Lohner,
z. Zt. Reservelazarett 6, St. Avold (Lothringen), Artilleriewagenhäuser Saal 4.

Forbach, 15. Juni.

. . . Seit vorigen Dienstag befinde ich mich hier in der Trainkaserne. Es geht mir soweit gut; allerdings kommt mich der Dienst hart an, da man diese schweren Arbeiten nicht gewöhnt ist, aber mit der Zeit gewöhnt man sich auch daran . . . In lieber Erinnerung denke ich öfters an die schönen Tage, die ich in Regensburg in der Kirchenmusikschule verlebt habe und ganz besonders jetzt, da ich meine Kollegen im Examen weiß. O wie gerne wäre ich dabei! Doch die Fügung Gottes hat es anders mit mir gewollt; er, der Lenker aller Dinge, wird auch mein Geschick zum besten wenden. Das ist mir der größte Trost . . .

Reiter Georg Hitzelberger,
Kgl. Preußische 2. Rheinische Ersatz-Train-Abteilung Nr. 21.

Chevreux, 30. März.

I. . . . Mit großem Interesse habe ich aus der *Musica Sacra* ersehen, auf welchem Kampfgebiete meine ehemaligen Kollegen stehen. Was meine Person betrifft, so muß ich Ihre Mitteilung daselbst nunmehr dahin berichtigen, daß ich bereits seit Februar im Felde stehe . . . Mit stillem Sehnen denke ich in diesen Tagen zurück an die weihevolle Karwoche, wo es uns vergönnt war, im Regensburger Dom den tiefergreifenden Klängen der Lamentationen Palestrinas zu lauschen. Und jetzt? . . Furchtbarer Kanonendonner! Doch ich hoffe zu Gott, in späteren Jahren wieder einmal der erhabenen Karwochenfeier beiwohnen zu können . . .

? 19. Mai.

II. Zum Zeichen, daß es mir noch immer gut geht, dieses Lebenszeichen. So ist es wirklich wahr geworden, wie Sie, verehrter Herr Direktor, in der *Musica Sacra* schrieben, daß Kurskollegen, die einst Freunde waren, infolge ihrer verschiedenen Nationalität sich nunmehr als Feinde auf den Schlachtfeldern gegenüberstehen . . . Am liebsten möchte ich den listigen und falschen Italiener eins hinaufbrennen! . . . Gerne denke ich an die vergangene Regensburger Zeit zurück, wo es in diesem Monat galt, die Früchte der angestrengten Arbeit des Jahres im Absolutorium zu ernten . . .

Kriegsfreiwilliger Julius Thoene,
Landw.-Inf.-Reg. Nr. 16, 5. Komp., 25. gem. Landw. Brig.

. . . Seit 13. Februar stehe ich unter den Fahnen . . . Es geht mir gut und ich bin, Gott sei Dank, gesund.

Englb. Zunhammer,
L.-Inf.-Reg. Nr. 4, Ers.-Bat., 2. Komp.

Carlsruhe in Ober-Schlesien, 7. Juli.

. . . Von Neiße aus wurde ich vor einigen Tagen als Krankenwärter dem hiesigen Lazarett überwiesen. Ich habe hier sehr angenehmen Dienst, schöne Wohnung und gute Kost; es liegen nämlich hier nicht Verwundete, sondern Erholungsbedürftige und Kranke . . . Wäre ich nur wieder recht bald im schönen Salzburg und bei meiner herrlichen Dom-Orgel.

Franz Sauer, Carlsruhe, O.-Schl., Reservelazarett.

Pećs, 5. Mai.

. . . War bisher — trotz Verwundung — glücklich und gesund, gottlob! und hoffe auch weiter das Beste . . . Von meinem Kollegen, Lehrer Szendrei, habe ich bis jetzt gar nichts gehört.

Korporal Rudolf Mayer,
K. u. K. Inf.-Reg. Nr. 6, III. Ers.-Komp., Pećs (Fünfkirchen) Ungarn.

Feuerlinie, den 6. Juli.

. . . Der 11. Monat ist's schon, daß ich im Felde bin und Gott sei Lob und Dank ich lebe noch und fühle mich recht wohl. Ich bin zufrieden. Als Ersatzreservist kam ich ins Feld heraus und noch im Laufe des Monats werde ich als Zugführer (drei Sterne) vortreten . . . Bruder Stefan, der Domkapellmeister, der in Regensburg Ihr Schüler war, war schon einmal verwundet; er fühlt sich aber gut. Er ist Leutnant in der Reserve. Er gegen die Serben, ich wieder gegen die Russen. Wir Ungarn fürchten niemand, nur den lieben Gott, der uns geholfen hat bisher, Glück auf, für weiterhin . . . Ich denke vielmals zurück auf die schönen Tage, welche ich in Regensburg gelebt habe . . . Ich bitte sehr den

H. H. Direktor mir etliche Nummern von die Musikblätter zu schicken; ich lies schon im 11. Monat keine solche . . . Viele Grüße von Emmerich Szendrei,
Korporal im K. u. K. Inf.-Reg. Nr. 26, I. Bat., 2. Feldkompagnie, Feldpostamt 77.

? 25. Juni.

I. . . . Nach 55stündiger Fahrt sind wir an unserem Reiseziele angekommen. Im größten Regen, der uns beim Aussteigen empfing, marschierten wir drei volle Stunden, bis wir unsere Unterkunft fanden. Unter dem Donner der Kanonen richteten wir uns häuslich ein, um uns dann auf einen langen Schlaf vorzubereiten, denn wir sind ganz erschöpft . . .

? 16. Juli.

II. . . . In den letzten Tagen hatte ich das erste Mal Gelegenheit in einigen größeren Dörfern die Kirchen zu besuchen und sie nach Kirchenmusikalien zu durchstöbern. Im Gesang wird hier in Frankreich — nach der Literatur zu schließen — größtenteils der Choral gepflegt. Wenn man da in eine Kirche kommt, findet man auf jedem Platz das *Ordinarium Missae*, jedoch in einer Ausgabe, die mir bisher nicht bekannt war; man ersieht, daß sich die Meßgesänge in einzelnen Teilmelodien von der *Vaticana* unterscheiden. Die Kirchenlieder sind in Text und Melodie nicht ganz auf künstlerischer und liturgischer Höhe; sie erinnern vielfach an die banale Liedform des Renaissancestils und bewegen sich häufig im Marsch- und Walzertempo. Schaut man in ein Orgelbuch, so meint man ein Sonatenalbum vor sich zu haben. Auf langes Bitten habe ich vom zuständigen Pfarrer je ein Exemplar dieser Bücher erobert. Werde bestrebt sein, auch in Zukunft derartige Literatur zu sammeln . . .

Schütze Paul Studnitzky,
V. Bayer. Res.-Division, VII. Bayer. Res.-Inf.-Reg.

Oppeln, 26. Februar.

I. . . . Erlaube mir ergebenst mitzuteilen, daß ich am 13. Februar zum Militär eingezogen wurde. Es ist zwar schade, daß ich den unlängst erhaltenen Posten in Opatow wieder verlassen mußte, aber fürs Vaterland muß man jedes Opfer bringen . . .

? 3. Mai.

II. . . . Erlaube mir H. H. Direktor aus dem Schützengraben, wo ich mich seit einigen Tagen befinde, die herzlichsten Grüße zu übersenden. Bin Gott sei Dank gesund . . . Das Leben ist hier sehr eintönig und da habe ich gute Gelegenheit an die schönen, an der Regensburger Kirchenmusikschule verlebten Zeiten zurückzudenken. Schade, daß der Krieg hier jede musikalische Betätigung und weiteres Studium verhindert; werde es aber, wenn es Gott gefällt, daß ich zurückkehre, nach Kräften wieder hereinzubringen suchen . . . Nochmals die innigsten Grüße von Ihrem dankbaren

Paul Urla
Musketier im Inf.-Regt. Nr. 157, 1. Komp., 1. Bat., 117. Div., 223. Brigade, VI. Armeekorps.

Roßberg, 6. Juni.

Ew. Hochwürden muß ich die traurige Nachricht mitteilen, daß mein Sohn Paul Urla, der Ihre Schule im vorigen Jahre absolvierte, am 13. Mai bei Neuville in Frankreich gefallen ist, wie mir sein Oberleutnant soeben mitteilte . . . R. I. P. Rochus Urla

Willervall, 1. März.

I. . . . Von der blutigen Westfront, einige Kilometer von Arras entfernt, erlaube ich mir als Schützengrabenkämpfer ein kleines Lebenszeichen zu geben. Ich liege seit 1. Februar beim 12. Res.-Inf.-Regt. direkt an der Front . . .

Willervall, 17. März.

II. . . . In treuer Erinnerung an die liebe Heimat, an meine Wirkungsstätte, namentlich aber an meine schöne Studienzeit an der Regensburger Kirchenmusikschule, erlaube ich mir dankbaren Herzens Ihnen ein Marienlied, das ich im Schützengraben komponiert habe und das von bayerischen Kriegern im Feindesland gesungen wurde, als Widmung zu übersenden . . . Gott sei Dank bin ich noch immer gesund, wenn auch meine Natur durch die vielen Kriegsstrapazen Einbuße erleidet . . . Mit Gottvertrauen und Mariens Hilfe hoffen wir zu siegen . . .

z. Zt. Geisenfeld, 14. Juli.

III. . . . Am 4. Juni wurde ich im Felde durch einen Granatsplitter verwundet und kam nach Nürnberg ins Lazarett. Dort am 6. Juli entlassen erhielt ich von Ulm aus einen dreiwöchentlichen Urlaub, der noch bis 27. ds. dauert. Die Zeit möchte ich benützen, um mein liebes Regensburg zu besuchen. Ich habe im Lazarett meine im Herbst vorigen Jahres angefangene Orchestermesse vollendet und führe sie am nächsten Sonntag mit Streichorchester und Orgel hier auf; eine zweite Aufführung ist am 25. ds. an meiner Wirkungsstätte bei St. Moritz in Augsburg vorgesehen. Diese Messe möchte ich nun H. Direktor gerne vorlegen . . . Am 28. ds. geht es dann nach Neuulm und von da wieder zur Front . . .

Christoph Kagerer
1. Bayer. Res.-Armeekorps, 1. Bayer. Res.-Division, Bayer. Res.-Inf.-Regt. Nr. 12, 2. Komp.

Alsò-Vereczke, 1. Juni.

Auf stiller Wacht bei meinen lieben Kranken, die jetzt nach Verabreichung der letzten Medikamente meist schlafen, gedenke ich Ihrer, mein hochverehrter Herr Direktor, in dankbarer Verehrung und sende Ihnen aus meinem Kriegs-Seuchenlazarett in den Karpathen herzlichen Gruß in die ferne Heimat! Mehr als fünf Wochen sind es nun schon, daß ich im Dienste der christlichen Caritas arbeiten darf und gar manches

habe ich schon erlebt und vieles gelernt fürs Leben. Fürwahr, „ein furchtbar wütend Schrecknis ist der Krieg!“ Wer dort in der Heimat die Zeitungen liest und in banger Sorge die Verlustlisten nach bekannten Namen durchsucht, denkt wohl mehr an die blutigen Opfer, die der Krieg fordert. Hier aber im Seuchenlazarett, wo ich an manchen Tagen schon sieben und mehr Tote ins Leichenhaus tragen half (wir haben nur 120 Betten), da erkennt man auch, daß gar manches blühende Menschenleben dahingeht ohne Blutvergießen — vernichtet vom schleichenden Gift des Fiebers und dem alles Leben zerstörenden Bazillus. Ob nun — rein menschlich gedacht — der Tod im Schützengraben qualvoller ist als der durch die Seuche will ich dahingestellt sein lassen. Dem gläubigen Christen ist ja die Krankheit als Bote des Todes eine unendliche Gnade, die gar manchen zum Heile dient. Ach, Herr Direktor, was muß man alles sehen! Wie oft habe ich mich schon mit Mühe der Tränen erwehrt, wenn ein sterbender Vater im Fieberwahn seine Kinderchen herzt, sein liebes Weib beim Namen ruft oder der Jüngling im Todeskampf den letzten Wunsch äußert: „Holt mir doch meine gute Mutter, nur sie kann mir helfen.“ Wie soll man in lichten Augenblicken solch arme Menschen trösten? Nur das Gebet und das Gottvertrauen kann da helfen. Aber ach, gar mancher, der hier stirbt, ist Gott entfremdet! Bis vor etwa zehn Tagen hatten wir in der Nähe einen katholischen Feldgeistlichen stationiert, der unendlich segensreich hier wirken konnte. Leider ist er durch die Truppenverschiebung nach vorwärts auch abkommandiert worden zu einem anderen Feldlazarett — näher der Front. In einigen Tagen wird unser Lazarett auch aufgehoben (wie alle übrigen in der Umgebung) und vorgerückt, weshalb die Kranken nach und nach ins Innere befördert werden. Nur die Transportunfähigen erwarten hier mit wenig Pflegepersonal den Tag ihres Abtransportes. Voraussichtlich kommen wir nach West-Galizien — Bestimmtes kann man erst sagen, wenn man an Ort und Stelle ist. Die Arbeit, die anfangs selbst unter Aufwand aller Kräfte kaum zu bewältigen war, läßt daher jetzt mit der Zahl der Kranken erheblich nach und ich habe Zeit mal einige Zeilen zu schreiben. Noch vor drei Wochen hörten wir des Morgens regelmäßig den Donner der Geschütze. Jetzt, da die Front täglich weiter gegen Lemberg (in dessen Nähe wir uns hier befinden) vorrückt, hören wir nichts mehr. Nur ununterbrochene Ketten von Train-Kolonnen zeigen an, daß weit vor uns der Krieg wütet und unübersehbare Mengen von Lebensmitteln und Material verschlingt. Auch österreichische Motor-Mörser-Batterien kamen viel hier durch — ein gutes Zeichen! Wer weiß, wie nahe wir in einigen Tagen, wenn wir unsere Zelte und Baracken weiter ostwärts aufschlagen, dem Blutherd wieder sein werden! Mag kommen, was kommen will; meine Parole ist: „Wie Gott will!“ Ich bin mit seiner Hilfe noch gesund und fühle mich glücklich in dem Bewußtsein, mithelfen zu dürfen an der großen Arbeit für das geliebte Vaterland!

Soviel Leid man auch hier sehen mag, manch frohen Augenblick hat man doch. So, wenn ein Schwerkranker die Krisis endlich überstanden hat und bei seiner Weiterbeförderung in die Monarchie oder nach Deutschland der Schwester und dem Pfleger dankbar die Hand drückt für die liebevolle fürsorgliche Pflege. Ich weiß ja selbst, wie's einem Kranken in solchem Augenblick zumute ist. Auch wenn die Post kommt und Nachrichten von Daheim bringt. Darf ich Ihnen, mein sehr verehrter Herr Direktor, bei dieser Gelegenheit verraten, daß ich mich gar manchmal danach sehne, etwas aus der kirchenmusikalischen Welt zu erfahren? Man ist hier so ganz abgeschnitten von der Welt und vertrocknet geistig ganz. Darf ich vielleicht um gütige Zusendung der *Musica Sacra* bitten? Seit April habe ich kein Exemplar mehr in der Hand gehabt. Ich würde mich riesig freuen, hier in der Einsamkeit der Karpathen aus meinem lieben Regensburg etwas zu hören. Vor einem Jahre schwebte ich gerade in Examennöten — wer hätte da gedacht, daß ich heute das Rote Kreuz auf Arm und Mütze trage. Geb's Gott, daß das männermordende Treiben bald ein Ende hat und wir alle heimkehren können, bestrahlt vom Siegeskranz auf dem Haupte unserer tapferen Kämpfer!

Zum Schlusse noch eine herzliche Bitte: Gedenken Sie meiner, der ich stets inmitten des Todes stehe, recht oft beim hl. Opfer, dem beizuwohnen ich nun schon so lange nicht mehr das Glück hatte ...

Ewald Huth, Freiwl. Krankenpfleger, Kriegslazarett II, Abt. 50/VIII, Kaiserl. Deutsche Südarmee Ungarn.

... Bin hier seit Ausbruch des Krieges Direktor einer Anstalt, mit Gymnasium und Handwerkerschulen, die regelmäßig über 360 Buben zählt, deren Betrieb jetzt aber ganz eingestellt ist und nur mehr als Militär-Spital benützt wird. Wir haben fortwährend 400 bis 600 Kranke und Verwundete; manchmal steigert sich die Zahl bis 1000(!) Von Musik und Musizieren keine Rede! Die Kanonen haben wir wochenlang donnern gehört, und zweimal waren wir in ernster Gefahr. Gott sei Dank, ist es jetzt viel besser, und wir hoffen, daß der Krieg, der das arme Polen in einer so entsetzlichen Weise verwüstet hat, recht bald ein Ende habe! Sie haben, Hochw. Herr Direktor, keine Ahnung von dem, was so oft unsere Augen sehen, und unsere Ohren hören müssen! Armes Volk! Der Herr sei uns gnädig! Hunderte von meinen Mitbrüdern, Priester, Kleriker und Laien, wie auch von unseren Zöglingen sind im Kriege. Mehrere auch schon gestorben. Einige Anstalten sind förmlich geleert worden. Die Erinnerung an die schönen Zeiten, die ich in Regensburg verbracht habe, ist für mich ein wahrer Trost. Empfehle mich Ihnen bestens und verbleibe mit einem herzlichen Gruß an meine ehemaligen Professoren ...

27. Mai. Dr. Anton Hlond, Oswiecim (Galizien) Salesianer-Anstalt.

... Mit dem heutigen Tage ist es gerade ein Jahr, daß mein lieber Sohn Alois, Ihr ehemaliger Schüler, seine Stelle als Musiklehrer, Organist und Chorregent in Felsenburg am Schwarzen Meere angetreten hat. Nach seinen ersten Briefen, die er an uns schrieb, hatte er sich recht bald an die dortigen eigentümlichen Verhältnisse gewöhnt und war nicht wenig froh darüber, durch Ihre freundliche Vermittlung eine recht

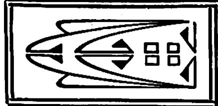
gute Stelle erlangt zu haben, welche ihm in kurzer Zeit die Mittel zu seinen beabsichtigten Weiterstudien in der Musik einbringen sollte. Durch den nunmehr seit nahezu zehn Monaten tobenden furchtbaren Krieg waren aber all unsere Hoffnungen und Pläne für die Zukunft gar zu bald vernichtet. Wurde doch mein Sohn bereits in den ersten Tagen des Monats August verhaftet und als Zivilgefangener nach Sibirien verschickt. . . . Da ich weiß, daß Sie, geehrter Herr Direktor, sich für das Befinden meines Sohnes sehr interessieren, will ich Ihnen nachstehend hierüber Näheres mitteilen:

Die Verhaftung meines Sohnes ist, wie oben bereits erwähnt, gleich in den ersten Kriegstagen erfolgt. Was er auf dem wochenlangen Transport ausgestanden haben mag, davon erzählen natürlich seine Briefe nichts. Seine Ankunft in Petrowskaja, dem Orte seines seitherigen Aufenthaltes, scheint Mitte September erfolgt zu sein. Petrowskaja ist ein sibirisches Dorf, das etwa 85 Kilometer südlich von Tscheljabinsk im Orenburgischen Gouvernement liegt. Politisch gehört dieses Gouvernement zum europäischen Rußland, geographisch dagegen schon zu Sibirien. Tscheljabinsk ist eine Stadt an der sibirischen Eisenbahn gelegen und zählt 80000 Einwohner. Außer meinem Sohn mußten noch etwa weitere 40 Deutsche hier Aufenthalt nehmen. Er bewohnt mit zwei Leidensgefährten, wovon der eine (ein Hotelkoch) aus Bielefeld in W. stammt, ein Zimmer, für das sie pro Monat zusammen 7,50 Rubel (= 15 ℳ) bezahlen. Für die Verpflegung haben sie gleichfalls selbst zu sorgen und belaufen sich die Auslagen hiefür pro Kopf auf höchstens 15 ℳ. Das Leben ist also in Sibirien nicht teuer. Durch seine Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik ist er mit dem russischen Popen von Petrowskaja näher bekannt geworden, welcher ihn häufig zu sich einladet und ihm sein Harmonium zur beliebigen Benützung in der liebenswürdigsten Weise zur Verfügung gestellt hat. Durch diesen Popen hat er auch nähere Bekanntschaft mit dem Popen des Nachbarortes gemacht, mit dem er sehr oft musiziert. Dieser Pope hat sich nun seiner angenommen und ihm von Weihnachten ab für den Rest der Gefangenschaft in seinem eigenen Hause freie Wohnung und Verköstigung gegen Erteilung von Unterricht im Klavierspiel in der hochherzigsten Weise zugesichert, so daß also mein Sohn mit seinem Los zufrieden sein könnte, wenn er nicht um das Schicksal seiner Angehörigen besorgt wäre, oder inzwischen nicht eine Verschlimmerung seiner Lage eingetreten ist. — Mein Sohn ist ausschließlich mit Musik beschäftigt und hat, wie er mir schreibt, in dem ersten Vierteljahr seiner Gefangenschaft u. a. eine Messe und eine Reihe kleinerer Präludien komponiert.

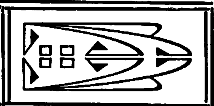
Die übrigen Herren Professoren der Kirchenmusikschule bitte von dem Inhalte dieses Briefes gelegentlich verständigen zu wollen. — Möge der liebe Gott uns diese schwere Zeit verkürzen und uns bald den ersehnten Frieden verleihen und damit eine glückliche Heimkehr meines lieben Sohnes ermöglichen!

Ich verbleibe mit den herzlichen Grüßen Ihr dankbar ergebenster

27. Mai. H. Müller, Stadtpfarr-Organist in St. Ingbert.



Aus der Redaktionsstube



(Da die Korrespondenzen sich sehr häufen, erledigt die Redaktion unter dieser Rubrik kurz diejenigen, die keinen persönlichen Charakter tragen.)

An mehrere H. H. Einsender. Die unter dem Motto: „Wohin wir mit unserer Kirchenmusik treiben" eingesandten Aufsätze: **„Kirchen- oder Konzertmusik?" und „Cäcilienvereinskatalog und Kirchenmusik".** Eine musikalisch-liturgisch-kritische Studie zu den letzten Aufnahmen — mußten einstweilen zurückgestellt werden. — **H. J. D. Musikdirektor A. (Schweiz).** Die eingesandte Orgeldisposition konnte in diesem Heft leider nicht mehr untergebracht werden; sie soll aber im nächsten folgen. Für Ihre gütigen Bemühungen herzlichsten Dank; leider ist das Gewünschte noch nicht eingetroffen. Frdl. Gruß! – **H. v. M., Abb.** Ms. „Ein Trostlied für unsere Zeit" dankend erhalten, wird rechtzeitig zum Abdruck kommen; ebenso ist die in Aussicht gestellte, größere Abhandlung erwünscht. Besten Gruß und gute Ferien! — **H. Prof. Bew . . O.** Besten Dank für Ihre frdl. Zeilen. Sie haben recht; das Versehen ist bereits korrigiert. Für Ihren unfreiwilligen Ferienaufenthalt noch die besten Wünsche und Grüße. — H. Chorregent **F. L.** Aufsatz leider nicht verwertbar, weil Inhalt nicht richtig. — **Frl. Anonyma.** Alle anonymen Zuschriften wandern dahin, wohin sie gehören: in den Papierkorb. Übrigens kann ich mich nicht erinnern, wann und wo ich den „Musikpädagogischen Blättern" — die bei der Redaktion überhaupt gar nicht einlaufen — „Worte der Anerkennung" gesprochen haben soll. Wenn sich dieselben aber die von Ihnen erwähnten Ausfälle gegen den Katholizismus wirklich haben zuschulden kommen lassen, so kann das nicht scharf genug zurückgewiesen und getadelt werden; aber wie gesagt, ich kenne den betreffenden Aufsatz („Stunden mit Liszt" 1915, Nr. 10 und 11, S. 147, 161 ff.) gar nicht, vermag also auch kein Urteil darüber abzugeben. Vielleicht ist einer unserer Leser hierüber orientiert? — **H. Pater Benedikt Weingart nov. O. S. B. Kloster Ettal.** Zur Profeß die herzlichsten Glück- und Segenswünsche! — **An mehrere Abonnenten und Einsender.** Übersandtes mußte wegen Platzmangel zurückgestellt werden, wird aber nach Möglichkeit in den nächsten Heften berücksichtigt.

Analog den übrigen kirchenmusikalischen Zeitschriften erscheint wegen der durch den Krieg verursachten Verhältnisse auch die *Musica Sacra* hiemit als Doppelheft für August—September.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg



Neue Vatikanische Choralbücher

in der praktischen Bearbeitung mit **Violinschlüssel,** geeigneter **Transposition** und **Übersetzung der Texte und** Rubriken aus dem Verlag von

Friedrich Pustet in Regensburg

herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

Vesperbuch. XX und 628 Seiten, ungeb. Mk. 4.50, geb. in Leinwand Mk. 5.50, in Halbchagrin Mk. 6.50.

Enthält alle Offizien, welche im allgemeinen für unsere Kirchenchöre in Betracht kommen. Als **Auszug** hieraus:

Kleines Vesperbuch. XX und 308 Seiten, ungeb. Mk. 2.—, geb. in Leinwand Mk. 2.80.

— — Dasselbe mit dem Psalmenbuch zusammengebunden in Leinwand Mk. 4.80.

Enthält (als Seitenstück zum *Vesperale parvum* mit Choralnoten auf vier Linien) die Offizien für die Hauptfeste des Kirchenjahres nebst dem *Commune Sanctorum* zum Gebrauch für jene Chöre, welche nur an diesen Tagen Vesper haben.

Die Sonntagsvesper u. Komplet. 40 Seiten, in Umschlag geheftet Mk. —.40.

Psalmenbuch. Die Psalmen der Vesper und Komplet für alle Sonntage, Duplexfeste und das Totenoffizium. IV und 240 Seiten, ungeb. Mk. 1.80, geb. in Leinwand Mk. 2.50.

Enthält (als Seitenstück zum Psalterium in Choralnoten auf vier Linien und demjenigen in moderner Notation) alle im „Vesperbuch" enthaltenen Psalmen mit genauer Textunterlage in Noten ausgesetzt zur Erzielung eines einheitlichen Psalmengesanges besonders in Kommunitäten. Nummern und Seitenzahlen verweisen auf die obigen Vesperbücher und umgekehrt.

Aus dem früher (1914 in 2. Aufl. erschienenen:

Gradualbuch. VIII und 658 Seiten, ungeb. Mk. 3.—, gebunden in Leinwand Mk. 4.—, in Halbchagrin Mk. 4.60 liegt nunmehr als **Auszug** vor:

Kleines Gradualbuch. IV und 124 Seiten, ungeb. Mk. —.90, geb. in Leinwand Mk. 1.20.

— — Dasselbe mit dem Kyriale zusammengebunden in Leinwand Mk. 2.—.

Enthält (als Seitenstück zum *Graduale parvum* mit Choralnoten auf vier Linien) die Messen für die Hauptfeste des Kirchenjahres.

Kyriale. IV und 108 Seiten, ungeb. Mk. —.70, gebunden in Leinwand Mk. 1.—.

Einen weiteren Auszug aus dem Kyriale bildet:

Kleines Kyrialbuch. IV und 72 Seiten, ungeb. Mk. —.60, geb. in Leinwand Mk. —.90.

Enthält (als Seitenstück zu des Herausgebers „Gregorianisches Meßgesangbüchlein" in moderner Notation) sechs Choralmessen, das Requiem, vier *Credo, Asperges, Vidi aquam,* zwei *Te Deum, Pange lingua, Veni Creator* usw. und ist dazu bestimmt, mit den leichten syllabischen Choralgesängen bei einem Volks- oder Kinderchor einen Versuch zu machen. Die beigefügten sämtlichen *Deo gratias* und Responsorien der Messe sowie die vier Choral-*Credo* lassen das billige Büchlein auch für den Gesangschor äußerst praktisch und empfehlenswert erscheinen.

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ **1915** ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

10. Heft
Oktober

Die kirchenmusikalischen Bestimmungen über die Rezitation

Von Präfekt E. Schmid, Chorallehrer am Priesterseminar Freising

Wenn kirchenmusikalische Bestimmungen wie z. B. das *Caeremoniale episcoporum* oder ein neueres Dekret verlangen, daß bestimmte Texte wenigstens rezitiert werden, so schreiben sie damit zweierlei vor: Orgelspiel und Aussprache des betreffenden Textes. In den Fällen, für welche die Rezitation gestattet ist, wird nämlich das Orgelspiel als Vertretung des musikalischen Elementes angesehen; das sonst zu singende Offertorium z. B. fällt aus, und die Orgel ersetzt den Ausfall an Musik. Den Ausfall an Text aber kann sie nicht ersetzen; darum muß der betreffende Text während des zum Ersatz eintretenden Orgelspieles laut gesprochen werden. Daß dieser Text auf einem Ton gesungen, daß überhaupt ein bestimmter Rezitationston festgehalten werde, mit welchem die Orgel begleitend übereinstimmen müßte, indem sie den betreffenden Ton umspielte, ist von den kirchlichen Bestimmungen nirgends gefordert. Diese letztere Art von Rezitation hat sich allerdings ziemlich allgemein eingebürgert, aber gefordert ist von der Kirche keineswegs ein Singen des Textes, sondern nur ein Sprechen desselben ohne musikalische Verknüpfung mit dem Orgelspiel. Vielmehr ist die Verbindung zwischen dem Sprechen des Textes und dem Spielen der Orgel nach dem Wortlaut der kirchlichen Bestimmungen rein äußerlich zu denken, insoferne sie eben durch gleichzeitiges Erklingen ihre Zusammengehörigkeit bekunden.

Nur einige aus den vielen Belegen für die Richtigkeit dieser Auffassung seien angeführt. Orgelspiel wird beim Rezitieren für alle Fälle verlangt: *„... dummodo organa non sileant“...*[1]) Das „Eintreten“ der Orgel für sonstige Musik wird oftmals mit eben diesem Ausdruck bezeichnet: *„supplire con l'organo“ — „suppleri organo“*[2]) — *„Per organum figuratur aliquid cantari“.*[3]) Wird aus irgend einem Grunde die Orgel nicht gespielt, dann kann auch von Rezitation nicht die Rede sein.[4])

Der Gesangstext seinerseits darf nicht ausfallen, sondern muß während des gleichzeitigen Orgelspieles laut und vernehmlich gesprochen werden.[5]) Bloß stilles Aussprechen des Textes ist nicht angängig.[6]) Anderseits ist es keineswegs nötig, den Text auf einem Ton zu singen.

Das *Caer. ep.* z. B. fordert, daß „von einem aus dem Chore mit verständlicher Stimme ausgesprochen werde, was wegen des Orgelspieles nicht gesungen werde.“ *(Lib. I, cap. 28, n. 6).* Besonders deutlich ist ein nach Neapel gerichtetes Dekret vom 8. August 1906 (*D. a.* 4189). In der Anfrage an die heilige Ritenkongregation

---

1) *Decr. auth.* 4067 *ad* 3. 2) *Motu proprio* vom 22. November 1903, *n.* 8.

3) *Caer. ep. l. I. cap.* 28 *n.* 6. — Die sog. Versetten in der Orgelliteratur, die namentlich im 18. Jahrhundert viel geschrieben und gespielt wurden, lassen erkennen, wie man die Orgel bei dieser Rezitation zu behandeln habe. Gemeint sind damit die kurzen, meist 4—6, selten 11—13 Takte zählenden Versetten, wie sie z. B. Albrechtsberger geschrieben hat.

4) *„Tractum integre canendum, cum organum non pulsatur“ (Decr. auth.* 3108 *ad* 14).

5) *„Recitanda sunt voce alta et intelligibili“ (Decr. auth.* 4189 *ad* 1).

6) *Decr. auth.* 4054 *ad* 9.

wird die bei uns übliche Rezitation auf einem Ton vorausgesetzt und eine Äußerung erbeten, ob gewisse Gesänge „auf einem Ton mit Orgelbegleitung rezitiert werden" dürften. Darauf antwortet die heilige Ritenkongregation nicht etwa mit einem kurzen „Ja" oder „Nein", sondern erklärt ausdrücklich, wie die Rezitation zu denken sei: *„Recitanda sunt voce alta et intelligibili, juxta mentem Caeremonialis episcoporum."*

Der Geist der kirchlichen Bestimmungen über Rezitation läßt sich kurz in folgende Worte fassen: Der ausfallende Text soll den Teilnehmern an der betreffenden kirchlichen Feier zu Gehör gebracht, also laut gesprochen werden. Das gleichzeitig ertönende Orgelspiel unterscheidet dieses Sprechen von der Art und Weise, wie der gleiche Text z. B. in einem bloß gebeteten Offizium oder einer stillen Messe (vom Priester) vorgetragen würde. Trägt man aber den Text auf einem Ton mit Orgelbegleitung vor, so leistet man mehr als die Kirche verlangt, man singt den Text, wenn auch in einfachster Weise, ebensogut wie der Zelebrant im Totenamt die Oration auf einem Tone „singt", nicht „rezitiert"; und doch singt der Zelebrant ohne Begleitung, während der Vortrag des Sängers auf einem Ton von der Orgel begleitet ist, also noch mehr Musik und „Gesang" genannt werden darf, wie der Orationsgesang des Priesters. Die bei uns übliche „Rezitation" auf einem Tone ist demnach mehr als Rezitation im Sinne der Rubriken, sie ist Gesang. Wenn also die Rubriken z. B. verbieten, daß vom Texte des *Credo* irgend etwas rezitiert werde, und das ganze *Credo* gesungen haben wollen, so folgt daraus noch kein Verbot der bei uns üblichen Rezitation. Tragen wir einige Sätze des *Credo* auf einem Tone mit Orgelbegleitung vor, so ist das ein Gesang, nicht eine Rezitation im Sinne der Dekrete; wir handeln also nicht gegen die kirchlichen Bestimmungen.

Gewissenhafte Kirchenmusiker empfinden es oft peinlich, daß das *Credo* „ganz gesungen" werden müsse. Sie werden die ausgesprochenen Gedanken als Erleichterung empfinden; denn wenn das Singen auf einem Tone mit Orgelbegleitung nicht verboten ist, werden sich viele praktische Bedenken beseitigen lassen. Damit ist zu erkennen gegeben, in welcher Absicht diese Zeilen geschrieben wurden: nicht etwa um der Bequemlichkeit des Kirchenmusikers vorzuarbeiten oder gar die Kraft der Rubriken abzuschwächen, sondern im Gegenteil, um zu freudiger und gewissenhafter Erfüllung der Rubriken anzueifern. Denn erkennt man, daß die Rubriken bezüglich der Rezitation weniger verlangen, als wohl mancher bisher meinte, dann wird er das Wenige desto eifriger erfüllen und nicht in das Extrem verfallen, daß er nun allzuviel auf einem Tone singen würde. Davor wird ihn der musikalische Geschmack und das liturgische Feingefühl bewahren. Der musikalische Geschmack wird ihn anleiten, zunächst überhaupt Maß zu halten in der Anwendung des eintönigen Gesanges, in den Fällen aber, in denen er davon Gebrauch macht, dies in würdiger Weise auszuführen.[1] Das liturgische Feingefühl wird sich an den Rubriken orientieren, auch da, wo sie nicht verbindend sind; z. B. wird man bei Auswahl der Sätze des *Gloria,* die auf einem Tone vorgetragen werden sollen, jedenfalls nicht gerade jene Stellen für den einstimmigen Gesang aussuchen, bei denen der Priester und die Diensttuenden am Altar eine Ehrenbezeigung zu machen haben *(adoramus te* usw.). Kommt zum musikalischen Geschmack und zum liturgischen Feingefühl noch der fromme Sinn, dann und nur dann wird der Gesang jene Weihe erhalten, welche der kunstvollsten Kirchenmusik und der schlichtesten Rezitation ihrem übernatürlichen Wert verleiht.

---

[1]) Vgl. z. B. Johner, Neue Schule des Choralgesanges. 3. Aufl. S. 157 ff. No. 168 und 169, wo sich dankenswerte Winke für sorgfältige Rezitation finden.







Michael Haller als Kirchenkomponist

und die kirchenmusikalische Gegenwart

:: :: Von Religionslehrer Dr. M. Sigl-Regensburg :: ::

Am 29. Sept. jährt es sich zum ersten Male, daß der verstorbene, große Kirchenkomponist Michael Haller sein Namensfest nicht mehr hienieden feiern darf; bei dieser Gelegenheit ziemt sich wohl ein kurzer kirchenmusikalischer Rück- und Ausblick.

Ausgestattet mit einer fast bis zur Todeswoche ungelähmten Arbeitskraft hat Haller eine Fülle von geistlicher und kirchlicher Musik aus dem tiefen Quell seiner frommen und friedliebenden Seele geschöpft. Es erübrigt sich, hier die in der *Musica sacra* 1914 S. 115 ff. namentlich aufgeführten Werke Hallers zu registrieren; selbst die ganz großen und Meisterwerke, die seinem Namen den Ehrentitel eines „Palestrina des 20. Jahrhunderts" eingetragen haben, sind so allgemein bekannt, daß wir einer Lobpreisung derselben uns enthoben fühlen. Sind doch fast alle seine Kompositionen zum täglichen Hausbrote unserer Kirchenchöre geworden, und manche derselben haben für gewisse Zeiten und Festanlässe sozusagen ein Bestellungsrecht erlangt. So wäre hier in Regensburg doch wohl eine Fronleichnamsprozession ohne Hallers unerreichte Fronleichnamsresponsorien oder eine Auferstehungsfeier im Dome ohne sein glanzvolles *„Surrexit pastor bonus"* undenkbar. Auch mit Geschmack gepflegte Landchöre können sichs nicht versagen, immer wieder, wenn sie ihr Bestes geben wollen, auf Haller zurückzugreifen. Ja selbst unsere Stadtkirchenchöre stürzen, wenn sie nach mehrmonatlicher Begünstigung der modernen Meister wieder einmal Haller haben singen dürfen, mit dem spontanen Bekenntnis heraus: „Haller bleibt Haller," und schließen sich damit dem Urteile des immer größer werdenden Kreises von Kirchenmusikfreunden an, der in der überhandnehmenden Modernisierung und Hyperchromatik auf unseren Kirchenchören das Glück der künftigen Kirchenmusik nicht sehen kann.

Was wir mit dem Ausdruck „Hyperchromatik" bezeichnen wollen, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Wohl ist mir bekannt, daß es heute eine Modulation gibt, deren Physiognomie zwar chromatisch ist, deren musikalische Wirkung aber in etwa der Diatonik gleichkommt. Allein zum Gemeingut aller Musiker ist diese mit diatonischem Einschlag gearbeitete Chromatik noch keineswegs geworden, und selbst Werke, die wir als Proben dieses Stils allenfalls ansprechen möchten, versagen in vielen Stücken.

Haller war in der Überzeugung gefestigt, daß einzig auf der Kunstform der mittelalterlichen Klassiker das sichere Heil der mehrstimmigen Kirchenmusik für alle Zeiten liege. Es ist trotz des Widerstrebens der Modernen gegen diesen Gedanken eigentümlich, daß die Geschichte nicht von demselben läßt. So ließ auch Haller in keiner Weise sich herbei, in seinen Werken durch Beispiele moderner Auffassung seinen Zeitgenossen zur Versuchung zu werden. Daraus darf man selbstverständlich nicht den Schluß ziehen, daß er dazu nicht fähig gewesen wäre. Vielmehr zeigen seine Schöpfungen auf dem Gebiete der außerkirchlich-religiösen Musik, daß er die chromatische Schreibweise ebenso bald und ebenso gut beherrscht hätte, wie mancher der heutigen Chromatiker; allein, sie war nicht sein Ideal, d. h. für ihn lag das Kriterium der Kirchenmusik vor allem in der diatonisch- thematisch-kontrapunktischen Führung der Melodie. Im Anschlusse an die mittelalterlichen Klassiker, deren Kontrapunkt er übernommen und auf die Höhe der Zeit ausgebaut hat, — Fux-Bellermann-Haller heißt die historisch gewordene Schule — hat er die Komposition der ungebrochenen Töne, wie einst Palestrina, zum zweiten Male auf den Gipfel geführt. Auf dieser Grundlage hauchte Haller, der Großmeister der Diatonik der Gegenwart, dem Gewoge der Stimmen den majestätischen Geist Gregors des Großen ein: und es floß und klang und sprudelte — ein lauteres Gebet! Das ist reiner, echter Palestrina, wiedererstanden an der Wende des 20. Jahrhun-

derts. Alle Welt — soweit sie für wahre Kirchenmusik ein rechtes Empfinden hat — geht in diesem Urteile einig.

Wenn in neuerer Zeit eine gewisse Kritik in Hallers Schöpfungen lediglich eine Nachahmung der Alten erblickt, so tut sie sowohl ihm wie überhaupt der Wittschen Reform unrecht. Weiß man auf der einen Seite, wie groß zu diesen Zeiten die Ungebundenheit und Zügellosigkeit der Kirchenmusik allgemein war, so sollte man auf der anderen einsehen, daß nur ein strenges und positives Programm sich den Auswüchsen entgegenstellen konnte. Daß die Reform grundsätzlich an die mittelalterlichen Klassiker sich hielt, verdankt sie der unerbittlichen Anforderung, daß die Kirchenmusik eine Kunst sein und bleiben müsse. An welches Vorbild hätte sie sonst sich anschließen können, wenn nicht an das mittelalterlich-klassische? Gerade Haller, der nur durch stilles Schaffen, niemals durch laute Propaganda für sich und seine Werke in den Streit der Meinungen eingegriffen hatte, ließ jedwedem seine Auffassung und freie künstlerische Entfaltung. Einer archaischen Stagnation, einem leichtzufriedenen „Verharren und Nachahmen" hat Haller nie das Wort geredet, vielmehr sollten seine eigenen Werke lebendige Zeugen des Fortschrittes sein. Nach denselben Gesetzen und mit denselben Mitteln dasselbe zu schaffen wie Palestrina, jedoch zeitgemäßer, eingänglicher, und zum Teil formreiner, das ist Fortschritt. Stellen doch viele gute Kenner der Musik ohne weiteres gewisse Werke von Haller *über* Palestrina! Die ewige Behauptung, Palestrina und sein Stil bedeuten den Abschluß der Form, über die hinaus es ein Weiter nicht gibt, halten wir immerhin für ebenso verfrüht, als den Hoffnungsreichtum unserer Modernen bei ihrem Blick in das neue Eiland der künftigen Kirchenmusik. Die Geschichte liebt Überraschungen; wir wissen freilich nicht, auf welche Seite die Überraschungen fallen werden; nur soviel glauben wir zu wissen, daß *die* Form von Musik, welche sich heute selbstgefällig als „kirchlicher Richard-Wagner-Stil" ausgibt, der Zukunftsstil nicht ist und auch es zu werden nicht das Gesicht hat. *Zu einem* **Stil** *haben die bisherigen teils gänzlich unbrauchbaren, teils nur beschränkt gutzuheißenden Versuche sich noch nicht herausgearbeitet und verdichtet*, und ob unsere Generation ihn noch in fertiger Gestalt zu sehen bekommt, steht wohl im Zweifel.

Es steigt wahrhaft ein neuer Geist auf über dem Heiligtum, wenn nach einem Credo aus einer „modernen" Messe ein fünfstimmiges Haller-Offertorium einsetzt. Möchte das jemand leugnen? Dieser ruhigfeste Schritt, diese wohltuende natürliche Harmonie, dieses allmähliche Wachsen ins Volle durch den Einsatz der thematischen Stimmen verleiht der Komposition eine so unverletzte Erhabenheit und Majestät, daß es vorläufig keine musikalischen Mittel gibt, die in gleicher Weise den Zug zum Großen und Monumentalen in sich trügen. Vor diesem Ideal versagen die neueren Kunstmittel vollständig. Wenn die moderne Diësis bereits ein Hausrecht auch in der „Melodie" sich gesichert hat, während sie als Begleitungselement vorübergehend toleriert werden könnte; wenn die alterprobten harmonisatorischen Regeln, die mit feinem Gehör jede Note Schritt für Schritt aufs vorsichtigste leiten, unbekümmert um jede Motivierung ganz und gar keine Beachtung mehr finden; wenn ein verfeinerter Kontrapunkt noch dazu die basierende Kantilene der Baß-Stimme verwischt, so sind in der heutigen modernen Kirchenmusik die Grundpfeiler verschoben. An was soll sie sich halten? Tatsächlich gibt es heute Kirchenmusik ohne jede Melodie, ohne motivierte Harmonie und, was nicht minder anstößig ist, ohne korrekte schulgemäße Baßführung. Oder man muß, wo das eine Stück schließlich vorhanden wäre, die beiden anderen um so mehr vermissen. Daher das nicht seltene Geständnis von dem unbefriedigenden Gehalt, der in dieser Musik liegt, und dem Eindruck, den sie trotz Würdigung aller ihrer Qualitäten hinterläßt: Wo sie trauert, wird sie schwermütig und weltschmerzlich; wo sie sich freut, schlägt ihre Begeisterung um in Radau; ihre Epik ist ausgesprochene Liedertafelei; ihre Lyrik Sentimentalität und Süßlichkeit. Ist das künstlerisch? Nicht auch „fader Absud von Musik", der sich bald aushört? Sollten die kolossalen Fortschritte der neueren Tonkunst in dieser Weise auch der Kirche zugeführt werden, so müssen wir erklären: wir verzichten auf dieses „Neuland".

Im *Motu proprio,* dem Rechtsbuch der kirchlichen Musik, mit dem man die modernen Bestrebungen natürlich decken will, hat diese Art von Kirchenmusik nicht die Stütze, wie sie die Neuerer hineinlesen. Dort ist sehr scharf und präzis das Moment der Gefahr für die neuere Musik hervorgehoben, welcher bisher gewiß nicht alle modernen Komponisten entronnen sind. Diese Gefahr liegt nicht einzig im Charakter der Chromatik, sondern vielleicht mehr noch in der Verbindung derselben mit der vom Komponisten gewählten Form. Da die auf weltlichem Boden erwachsene neuere Musikgattung auch die Kernwerte ihrer Form aus den gleichen Quellen zu beziehen genötigt ist, so erheischt die neue Schreibweise, wenn sie in allem das Weltliche abstreifen will, doppelt Vorsicht und Feinheit des Empfindens. Bei näherer Prüfung vieler Kirchenwerke sind wir indessen nach diesen Beziehungen enttäuscht, denn der gesuchte Fortschritt hat manchen Meister vom Ideal des kirchlich Schönen abgedrängt und die Hauptwirkung ihrer Schöpfungen ist eben — was das *Motu proprio* rügt — weltlich-theatralisch. Was soll man endlich dazu sagen, wenn heute Komponisten Richard Wagnersche Motive in ihre Werke förmlich herübernehmen? Ist auch das noch vereinbar mit dem § II, 5 des *Motu proprio?*

Vielfach mißfällt allmählich auch die unbescheidene Art, mit der man für eine solche im stilistischen Sinne mehr moderne Mischmusik Propaganda macht. Spaltenfüllende, selbstverfaßte oder bestellte Referate und Reklameartikel in Zeitungen künden das Erscheinen oder die Aufführung dieser Opera an und nehmen das Interesse der Öffentlichkeit schon vorher in Beschlag. Dabei sind leider unsere Chorregenten meist die letzten, die die Absicht erkennen. Halten diese Enthusiasten wirklich dafür, daß sie, um es in ihrem Sinne auszudrücken, einen „kirchlichen Richard-Wagner-Stil" vor sich haben, daß überhaupt der Richard-Wagner-Stil sich so ohne weiteres in die Kirche versetzen lasse, ohne den genialen Bühnenheros und sein Lebenswerk gänzlich zu verkennen?

Man ist sich dessen nicht unbewußt, dennoch will Haller, der dem jungen Cäcilienverein stets ein schützender Genius gewesen war, in diesen Kreisen nicht die gebührende Bewertung finden. Dies ist um so mehr zu bedauern, als nicht etwa Laien- und außerkirchliche Kreise, sondern just Kirchenmusiker einen gegensätzlichen, diametral entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen belieben. Auch Kreitmeier S. J., auf den wir manche Hoffnungen setzen wollten, schrieb bald nach Hallers Tode: „Seine Stärke, seine große Einseitigkeit, wollen wir sagen, war das vokale Element."[1]) Die negative Seite der Anerkennung, die in diesem Satze liegt, erhellt noch mehr aus dem weiteren Bekenntnis, „daß für unsere Zeit die natürliche Ausdrucksform eines musikalisch empfindenden Menschen in einer anderen Linie liegt." Wir haben bereits einmal die Gelegenheit wahrgenommen, uns in diesem Blatte über diese „andere Linie" auszusprechen.[2]) Allein wenn wir in Übereinstimmung mit dem *Motu proprio* zunächst den klassischen oder polyphonen A-cappella-Stil (nach dem greg. Choral) als den Kirchenmusikstil betrachten, so können wir nur fragen: Was hätte Haller noch tun sollen? Weiß Kreitmeier die Kontrapunktik des Mittelalters besser in unsere Zeit zu transponieren, als es geschah, oder hätte Haller seine durch die gregorianische Kantilene inspirierte melodisch-diatonische Linie durch Brechung der Töne erweichen und verfeinern, also modernisieren, die Majestät und den Gehalt seiner Formen verwässern sollen? Und wenn Kreitmeier bei Haller einen Mangel an Universalität feststellen zu sollen glaubt, weil er den altpolyphonen Stil mit bewußter Konsequenz festhielt, was würde Kreitmeier sagen, wenn er an einem gotischen Dome eine barocke Ornamentik fände oder ein Schweizerhäuschen inmitten Münchens prächtiger Maxstraße? Im übrigen ist Haydn nicht Bach, und Mozart nicht Beethoven, aber Klassiker sind sie alle, und niemand wagt die Frage, ob nicht die „große Einseitigkeit" des ersteren einen vorwurfsvollen Mangel für den letzteren in sich schließe.

Aus den gleichen Gründen, nämlich um nicht dieser „Einseitigkeit" zu verfallen, verschmähen es unsere Modernisten, sich an eine gegebene, sichere Linie zu halten, die die Reinheit eines Stiles bis zu einem gewissen Grade garantieren könnte. Sie schaffen frei, und das gregorianische Gesangbuch findet bei ihnen weder wirkliche

[1]) cf. „Stimmen der Zeit" 1915, März-Heft S. 598 ff. [2]) *Musica Sacra,* April-Mai-Heft 1914, S. 78 ff.

noch ideelle Berücksichtigung. Vielmehr halten sie es für gut, den von der Kirche sorgsamst gehüteten gregorianischen Melodien eine fremdartige Begleitung aufzunötigen, eine „chromatische“ Begleitung, die sich zur Oberstimme (i. e. greg. Melodie) etwa so ausnimmt wie eine streng gotische Kirche mit Rokokoausstattung. Oder sollen wir in der extrem-modernen Choralbehandlung, wie sie heute propagiert wird, eine Schule für geschmackvolle und stilgerechte Choralharmonisation erblicken? Das sei ferne. Glücklicherweise stehen noch Meister wie Springer und Renner jun. mit uns auf dem richtigen und selbstverständlichen Standpunkte.

Haller war bekanntlich auch Liederkomponist. Alles, was er auf diesem Gebiete geschrieben hat, besonders auch seine Schöpfungen für weltliche oder halbreligiöse Anlässe, wird dazu beitragen, seinen Namen zu verewigen. Am höchsten steht er hierin wohl als Mariensänger. Schon vor fast einem Jahrzehnt haben wir auf Haller als den Marienlied-Klassiker hingewiesen.[1]) Dieses unser Urteil hat sich inzwischen nicht geändert, vielmehr hat es sich in der Allgemeinheit bestätigt, wenngleich in den letzten Jahren eine Menge von neuen Marienliedern eingeführt worden ist. Gerade hier in Regensburg haben wir die beste Gelegenheit, während des Marienmonats die Stimmung abzulauschen. Aber wie allen Propaganda-Artikeln zum Hohne lautet auch hier das unbeeinflußbare Volksurteil: Haller bleibt Haller. Oder sollen wir in einem Liedstile, wie er heuer die Maisensation der Chorregenten bildete, den künftigen Typ des Marienliedes erwarten? Auch davon sind wir weit entfernt.

Nach Kreitmeier habe keiner der vielen Schüler Hallers zu der „Einseitigkeit“ seines Stiles sich bekannt, wenigstens sei sie keinem „in Fleisch und Blut übergegangen“. „Eine solche Unfruchtbarkeit des Ideals gibt zu denken“ sagt er. Wir gestatten uns die Frage, ob unseren Modernen die Namen Mitterer, Quadflieg, Cohen, Auer, Perosi u. a. bekannt seien, die sämtlich als Hallerschüler gelten und deren Werke die Spuren des Geistes ihres Meisters unleugbar an sich tragen. Welche bekannte oder gar berühmte Schülernamen haben denn unsere modernen Komponisten aufzuweisen? Und wenn wir an Stehle erinnern wollen, der in keinem persönlichen Verkehr mit Haller stand, so wird kein Musiker an der kompositorischen Geistesverwandtschaft beider Meister zweifeln. Ohne von irgendwoher beeinflußt zu sein, lag also auch für Stehle das kirchenmusikalische Ideal nach der Seite hin, nach welcher für Kreitmeier „die Einseitigkeit“ liegt. Weiß Kreitmeier dieser Hallerschule Besseres an die Seite zu stellen?

Haller ist nun tot, und wir fragen nicht, wer will sein Ideal weiterführen, wir fragen vielmehr, wer kann es weiterführen? Aber diese Umstände zeichnen die Situation und man sieht, wie berechtigt die Randglosse einer hohen kirchlichen Persönlichkeit zur Kreitmeierschen Auslassung war: „Haller scheint also doch vielen im Wege gestanden zu sein.“ Andere Kritiker Hallers sind allerdings vorsichtiger in ihrem Urteil und arbeiten mit langen panegyrischen Lobsprüchen auf die Hallersche Kunst, um im Nachsatz mit einem „Aber . . .“ zu verneinen, was sie im Vordersatz zugegeben haben. —

Zur Zeit des großen Gluck galt der Kampf der „Italienerei“ in der Oper. Es sieht aus, als ob diese Zeiten auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich erneuern wollten. In allen Formen sucht man gegen den bekannten Willen der Kirche (und der Kirchen) unter dem Deckmantel des Fortschrittes eine falschverstandene „Wagnerei“ auf unseren Kirchenchören zu popularisieren, die nicht bloß dem Ganzen gefährlich zu werden beginnt, sondern auch das Ansehen der Kirchenmusiker in weiteren Kreisen zu beeinträchtigen geeignet ist. Daß man so weit geht, diesen Modernismus in den Choral und selbst in das deutsche Kirchenlied einzuschmuggeln, ohne für Geschmack und Stilgefühl zu fürchten, ist ein Zeichen der Zeit, das die Berufenen, die Kirchenmusikhistoriker und — Praktiker, rechtzeitig und selbstbewußt erkennen sollten.

Pater Kreitmeier aber müssen wir noch eines ins Album schreiben: Haller bleibt Haller, und sollte wirklich einmal eine Zeit kommen, wo Hallers Musik von unseren Kirchenchören weichen müßte, dann würde der hier gemeinte Modernismus wohl längst vor ihm verschwunden sein.

---

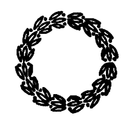
[1]) **Gregorianische Rundschau 1907: Die Orgelprobe im Benediktinerstift zu Weltenburg.**



Dr. Moritz Brosig

Zum 100. Geburtstag

Von Chordirektor K. Hoppe, Boguschütz



Professor M. Brosig erblickte am 15. Oktober 1815 zu Fuchswinkel bei Neiße, wo sein Vater ein Rittergut besaß, das Licht der Welt. Nach dem im Jahre 1818 erfolgten Tode des Vaters verlegte seine Mutter Barbara geb. Kreutzer den Wohnsitz nach Breslau. Schon frühzeitig zeigte sich bei dem Knaben die Vorliebe für die Musik. Während er das Matthias-Gymnasium besuchte, widmete er sich mit glühendem Eifer musikalischen Studien. Der damalige Domorganist F. Wolf erkannte Brosigs hervorragende musikalische Begabung und wurde sein Lehrer. Er äußerte wiederholt, daß Brosig sein begabtester Schüler sei, und daß er sich sehr viel von ihm verspreche. Brosigs Orgelspiel, seine herrlichen und vollendeten Improvisationen erregten in den musikalischen Kreisen Breslaus allseitige Bewunderung. Nach dem Tode Wolfs wurde dem erst 27 jährigen Brosig die hochangesehene Stelle eines Domorganisten übertragen. „War die Orgel von jeher Brosigs bevorzugtes Instrument, so zeigte es sich bald, zumal bei der glücklichen Vermählung von Neigung und Amt, wie sehr er zum Orgelkomponisten *par excellence* von Natur aus bestimmt war. Mehr als jeder andere Meister gründete er seine Kompositionstätigkeit auf die Erkenntnis der eigenartigen Natur dieses Instruments. Hatten die alten Meister sich in den Exempeln des Kontrapunktes gefallen und suchten sie in der größtmöglichsten Künstlichkeit die höchste Vollendung, so suchte die moderne Richtung das Heil der Orgel im bravourmäßigen Passagenwerk und in einer wilden Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Arbeit, die auf dem Klavier sehr wohl angebracht ist, die aber der Natur der Orgel diametral gegenübersteht, selbst abgesehen vom Standpunkt der Kirchlichkeit, der für dieses Instrument immer maßgebend sein müßte. Brosig vermied in meisterhafter Weise beide Extreme; ein so gediegener Meister des Kontrapunktes er war, so galt ihm dieser doch nur als Mittel zum Zweck, und so wenig er der Betätigung eines leidenschaftlichen Ausdrucks aus dem Wege ging, wußte er denselben doch in den Grenzen der Orgelmäßigkeit zu halten."

Über seine Intentionen bei Übernahme der Domorganistenstelle spricht sich der Königliche Musikdirektor F. Dirschke in folgenden zutreffenden Worten aus: „Brosigs Verdienst um das kirchliche Orgelspiel besteht besonders darin, daß er sich bewußt war, er hätte nicht bloß den Kenner, sondern auch den Musikunkundigen durch seine Musik zu erbauen, und daß dieser meist durch das melodische und harmonische Element erwärmt und aufwärts gezogen werden könne. Demgemäß sind seine Orgelkompositionen selbst dann, wenn die Kunstform zugrunde liegt, von so edler Melodik und gewählter Harmonie, überhaupt von so feiner poetischer Noblesse, daß ein Herz recht trocken und kalt sein müßte, wenn es durch dieselben nicht in jene fromme Stimmung hinübergeleitet würde, in der es hinsinken, anbeten und danken kann."

Im Jahre 1852 starb Domkapellmeister B. Hahn. Nach zwei Jahren trat Brosig an seine Stelle. Die reformatorische Tätigkeit Brosigs als Domkapellmeister charakterisiert Dirschke also: „Nach seiner Beförderung zum Kapellmeister an der Kathedrale war Brosigs Sorge zunächst die, alle Kompositionen, die nicht in einem der Kirche würdigen Stile geschrieben waren, zu beseitigen. Hierbei verfuhr er allerdings etwas radikal, und mancher selbst berühmte Name verschwand gänzlich vom Repertoir des Breslauer Kathedralchores..."

Es ist zweifellos Brosigs großes Verdienst, inmitten einer Zeit der Verflachung mit Nachdruck und Erfolg für die Besserung der Kirchenmusik, insonderheit der Instrumentalmusik eingetreten zu sein. Dr. J. G. E. Stehle nennt Brosig „den ersten, gefeiertsten und glücklichsten Vertreter der instrumentalen Kunst" und Dr. Karl Weinmann sagt in seiner „Geschichte der Kirchenmusik" über Brosig u. a.: „Brosig ist das eigentliche Haupt der sogenannten ‚Breslauer Schule', jedenfalls der begabteste und verdienstvollste Komponist unter ihren Vertretern.... Er übernahm die durch seine Vorgänger (Schnabel, Hahn) inaugurierte Stilrichtung, baute sie aus und gab ihr noch bestimmtere Form, so daß in Zukunft der ‚Brosig-Stil' als Charakteristikum der Breslauer Schule galt..."

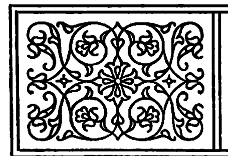
Ganz besonders lag Brosig die Besserung des Choralgesanges resp. des kirch-
chen Volksgesanges am Herzen. Wie oft hat Brosig geklagt über die profanen
iesänge, womit das katholische Volk von Jugend auf dem höheren, dem eigentlich
immlischen Tonreiche, gänzlich entfremdet, folglich auch für die heiligen Melodien der
Kirche in seinem Gemüt abgestumpft und unempfänglich gemacht werde. Sein Verdienst
ach dieser Richtung hin besteht darin, daß er die in die Kirche eingedrungene musi-
alische Verweltlichung, insbesondere die mitunter arienhaften Gesangsweisen beim
Gottesdienste und in der Schule durch das altehrwürdige Kirchenlied zu ersetzen und
las katholische Kirchenlied wieder in das religiöse kirchliche Leben der katholischen
Gemeinden neu einzupflanzen bestrebt war. Sein „Gesangbuch für den katholischen
Gottesdienst" und seine „Melodien zum katholischen Gesangbuch" bahnten sich
len Weg in die Öffentlichkeit und faßten sogar in den entferntesten Dorfkirchen festen Fuß.

Die eigentliche Bedeutung Brosigs liegt auf dem Gebiete der Komposition. In
einen Werken ist er bis zur Opuszahl 62 gekommen. Die meisten seiner Werke ent-
allen auf die Orgel und sind zum größten Teil im Verlage von F. E. C. Leuckart, Leipzig,
rschienen. Eine Auswahl seiner Orgelkompositionen — mit genauer Bezeichnung —
eröffentlichten P. Claußnitzer, M. Gulbins und K. Hoppe in sechs Bänden. Unter
len übrigen Kompositionen findet man neun Messen, ein Requiem, mehrere
Vespern und eine große Anzahl Offertorien und Gradualien. Literarisch ist Brosig
nit seiner Harmonielehre hervorgetreten.

In Brosigs Vokalkompositionen offenbart sich ein eminent hervorragendes, ernst-
iche Beachtung findendes Kompositionstalent, als dessen besondere Vorzüge poetische Nob-
esse der Empfindung, sprachgerechte Deklamation und eine überaus schöne, melodische
Stimmenführung zunächst in die Augen springen. In der gewählten, immer ausdruck-
eichen Harmonik, wie sie im soliden, klangsatten, dabei nie den Vokalsatz verdeckenden
Orchesterpart zur Geltung kommt, liegt ein besonderer Zauber seiner Kompositionen.
Brosigs Größe tritt uns in jedem seiner Werke entgegen. Wenn auch seine Messen,
Gradualien und Offertorien usw. genügten, Brosig einen guten Namen in der kirchen-
nusikalischen Welt zu sichern, einen Ehrenplatz unter den hervorragenden Kirchen-
komponisten erhält er, wie bereits oben erwähnt, durch seine Orgelkompositionen.
Auch noch in unserer Zeit stehen seine Tonschöpfungen für die Orgel mustergültig da;
eine diesbezüglichen Werke werden immer den erstklassigsten Beständen unserer Orgel-
iteratur beigezählt werden. Welche Kraft, welche kerngesunde, reiche Erfindung offenbart
ich in seinen Tonstücken; überall Eigenart, frisches, warm pulsierendes Leben! Wenn
vir die Urteile der Referenten über Brosigs Orgelkompositionen lesen und vergleichen,
lann erfahren wir, daß ihnen ein einmütiges *summa cum laude* zuerkannt worden ist.
So sagt z. B. J. G. Mayer hierüber: „Die kunstvoll durchgeführten Kompositionen
Brosigs bekunden in jedem Takte die altbewährte Meisterhand, die bei aller Strenge der
Form im Zuhörer immer die feierlichsten Saiten des Gemüts anzuschlagen weiß." —

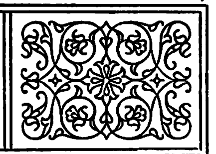
Brosigs reformatorische Tätigkeit als Domkapellmeister wie als Lehrer am Akade-
nischen Institut für Kirchenmusik an der Breslauer Universität fand an Allerhöchster
Stelle gebührende Anerkennung. Im Jahre 1864 wurde Brosig zum Königlichen Musik-
direktor ernannt, 1877 wurde ihm von der Akademie der heiligen Cäcilia in Rom das
Diplom als Ehrenmitglied zugestellt, 1879 kreierte ihn die philosophische Fakultät der
Breslauer Universität zum *Doctor honoris causa*, und 1882 erhielt er seine Ernennung
zum Professor. Im Jahre 1877 wurde ihm der Rote Adlerorden IV. Klasse verliehen.

Am 1. Oktober 1884 mußte Brosig seine Stellung als Domkapellmeister infolge
Kränklichkeit aufgeben. Nur kurz war die Zeit der Ruhe, die ihm vergönnt war, denn
schon am 24. Januar 1887 starb der große Meister. Mit seinem Hingange hatte die kirchen-
musikalische Welt einen herben Verlust erlitten. Kraft seiner Autorität war er dreißig
Jahre lang eine der festesten Stützen für die strenge Richtung der *Musica Sacra*, zu-
gleich aber ein Feind jener modernen Auswüchse, welche gerade in unserer Gegenwart
auf dem kirchenmusikalischen Gebiete leider so stark in Erscheinung treten.



† Dr. J. G. Ed. Stehle[1])

Von Jos. Frei, Musikdirektor, Sursee (Schweiz)



Einer der Größten aus den Jüngern St. Cäcilias hat am 21. Juni dieses Jahres sein irdisches Auge geschlossen: weiland Domkapellmeister an der bischöflichen Kathedrale St. Gallen, Dr. J. G. Ed. Stehle.

Stehle wurde geboren am 17. Februar 1839 im württembergischen Dörfchen Steinhausen bei Waldsee; sein Vater war Lehrer. Auch der Sohn Eduard wandte sich dem Lehrfache zu, betrieb aber eifrig die Pflege der Musik, sodaß er schon bald als Klavier- und Orgelvirtuos am königlichen Hofe auftreten durfte. Der Vater, Anton Stehle, trat schon frühzeitig dem von Witt gegründeten Cäcilienvereine bei, in dessen Mitgliederlisten wir seinen Namen unter Nr. 867 verzeichnet finden. Auf ein Preisausschreiben in den „Fliegenden Blättern" (1867) hin schrieb der junge Lehrer und Chorregent von Kanzach, Eduard Stehle, seine „Salve-Regina"-Messe, die dann vom Preisgericht, bestehend aus den H. H. Oberhofer, Brosig und Greith preisgekrönt wurde. So wurde der Name Stehle mit einem Schlage in der ganzen kirchenmusikalischen Welt bekannt. Der junge Meister entschloß sich darauf, den Lehrerberuf aufzugeben, um sich ganz der heiligen Tonkunst zu widmen. Im August 1869 verließ Stehle sein Schwabenland, um in Rorschach, am Bodensee gelegen, die Stelle eines Chordirektors und Organisten zu übernehmen. Nach fünf Jahren, 1874, wurde er zum Domkapellmeister und Domorganisten an der weltberühmten ehemaligen Klosterkirche, jetzt bischöflichen Kathedrale in St. Gallen gewählt. In dieser Stellung verblieb Stehle 39 Jahre. Auf 1. August 1913 reichte er beim katholischen Administrationsrate St. Gallen seine Demission ein; war auch der Geist damals noch von jugendlicher Frische, der 74jährige Körper vermochte nicht mehr den Anforderungen des Amtes nachzukommen. Nur noch 1³/₄ Jahre konnte sich der Maestro der wohlverdienten Ruhe freuen; von seiner Tochter liebevoll gepflegt (sein einziger Sohn starb, 27 Jahre alt, als Chordirektor in Winterthur, seine treue Gattin verschied am 9. Mai 1908) erlag Stehle in der Nacht des 21. Juni einem Schlaganfall.

Stehle war der schweizerische Witt! Es ist vor allem Stehles Verdienst, wenn die Reformpläne Witts in der Schweiz Boden gefaßt und Früchte getragen haben. Schon im Jahre 1871 gründete Stehle in Rorschach den ersten Cäcilienverband der Schweiz. Dieser Gründung folgten bald andere, vorerst in der Ostschweiz, nach und nach auch in der Zentral- und Westschweiz. An unzähligen Orten der Schweiz sehen wir Stehle tätig als Leiter von Organisten- und Direktorenkursen, als Orgel- und Glocken-Revisor. Unser schweizerisches Kirchenmusikorgan „Der Chorwächter", herausgegeben vom Diözesan-Cäcilienverein St. Gallen, redigierte Stehle volle 25 Jahre, von 1875—1900, mit vorbildlichem Eifer, mit feuriger Begeisterung, zuweilen auch mit beißender Schärfe. Seine 1872 herausgegebenen, leider jetzt vergriffenen „Chorphotographien" gehören zum Besten, was in jener Zeit von kunstbegeisterten Männern geschrieben wurde, um unhaltbare Zustände auf unsern Chorbühnen aufzudecken. Gegen J. Ev. Habert von Gmunden, der sich wiederholt in Schriften gegen den Cäcilienverein stellte, schrieb Stehle eine Abwehr: „Neue Habertiana! Ernst- und scherzhafte Glossen und Betrachtungen über die neueste Schimpfiade des Jüngers der Liebe zu Gmunden am Traunsee". (Regensburg, Coppenrath). — Dann sehen wir Stehle wieder als Dirigent ungezählter Cäcilienvereins-Produktionen, bei welchen er durch sein eminentes Direktionstalent Hunderte von Sängern für die heilige Sache zu begeistern wußte. —

[1]) Vgl. *Musica Sacra* 1915, August-September-Heft S. 115 ff. — Zum Kompositionsverzeichnis S. 117 daselbst bitte nachzutragen: Stehle Op. 57. *Missa „Ave Regina"* für Sopran und Alt (Tenor und Baß *ad lib.)* mit Orgel C.-V.-K. Nr. 1314; ferner ist Op. 47 *Missa i. h. Infantis Jesu* nicht bei Bößenecker, sondern bei Böhm & Sohn, Augsburg erschienen. Die Redaktion

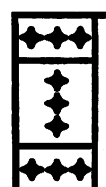
Den ihm unterstellten St. Galler Domchor verstand Stehle zum ersten Kirchenchore der Schweiz heranzubilden. In der Leitung dieses leistungsfähigsten unserer Chöre vermied er jede Einseitigkeit: es kamen bei ihm sowohl die Altmeister, als auch die Klassiker und die Komponisten von heute zum Worte. Neben dem Domchore leitete Stehle auch längere Zeit einen der ältesten Oratorienchöre der Schweiz, die St. Galler „Antlitzgesellschaft", die jährlich am Palmsonntag ihre Aufführung veranstaltet. Bei großen Sängerfesten im In- und Auslande waltete Stehle als Preisrichter; er schrieb als Kritiker manche geistvoll abgefaßte Würdigung von kirchlichen und profanen Aufführungen. — Als Orgelspieler genoß Stehle europäischen Ruf; A. W. Gottschalg in Weimar nannte in öfters „den Schweizer Orgeltitanen". —

Stehle als Komponist! Es ist nicht möglich, dieses Arbeitsgebiet des Verstorbenen im engen Rahmen eines Nekrologes auch nur einigermaßen zu würdigen! Wer kennt seine „Preismesse *Salve Regina*" nicht? Wo ist ein besserer Chor, in der alten und neuen Welt, der diese Messe nicht in seinem Repertoire hat? Im Jahre 1911 erschien sie schon in 21. Auflage! Wir erinnern ferner an sein „Motettenbuch" (1898 4. Auflage), seine vielen Offertorien und Gesänge in den Wittschen Blättern; seine zahlreichen Messen für einfache Verhältnisse sowohl wie für größere Chöre, mit Orgel, A-capella, mit Orchester. Vor allem seien erwähnt die sog. Wittelsbacher Messe (*„Missa Jubilaei solemnis"*, für acht Stimmen, Bössenecker) und seine *„Missa Solemnis"* Op. 67 für Chor und großes Orchester, (Pustet). Noch als 75jähriger gab Stehle neue Werke in die Öffentlichkeit. — Ebenso fruchtbar, wie auf dem Gebiete der Vokalmusik, betätigte sich Meister Stehle auch als Komponist für die Orgel. Seine Phantasien über *„O sanctissima"*, über die österreichische Kaiserhymne, über *Te Deum*, sein symphonisches Tongemälde „Saul" gehören zum ständigen Besitze jedes tüchtigen Orgelspielers. Doch auch die „kleinen" Organisten vergaß Stehle nicht; für sie schrieb er eine durchaus vorzügliche Harmoniumschule, sowie mehrere leichtere Orgelstücke.

Was der Heimgegangene endlich auf dem Gebiete der profanen Konzertmusik uns geschenkt, das dürfte doch mehr in die Öffentlichkeit dringen. Vorab die bessern Chöre der Schweiz müssen mit Beschämung sagen, daß sie ihrerseits den Komponisten Stehle arg vernachlässigt haben. Von seinen Werken nennen wir die drei kleinern Chorkompositionen „Vineta", „Abendfeier" und „Oybin"; dann die siebenstimmige Chorballade „Heinzelmännchen", Op. 62; die hervorragenden Männerchöre „Der Pilgrim von St. Just", „Althessische Sage", „Untergang des Iltis"; größere Chorwerke: *„Lumen de coelo"*, Op. 58; „Legende der heiligen Cäcilia"; „Frithjofs Heimkehr", Op. 64. Diese drei letztgenannten Werke offenbaren den ganzen, großen Geist des Meisters. Sein Opus 64 ist unstreitig das bedeutendste Werk seines Schaffens (aufgeführt anläßlich der Generalversammlung zu Eichstätt).

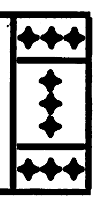
Trotz seiner vielen und großen Erfolge blieb Stehle Zeit seines Lebens der einfache, bescheidene Künstler, voll treuer Hingebung an Freunde. Über alle Mißhelligkeiten des Lebens halfen sein reiches und tiefes Gemüt, seine angeborne schwäbische Frohnatur hinweg. Wie nicht bald ein zweiter, war Stehle schlagfertig im Witz, geistvoll und gewinnend in der Unterhaltung. Vor allem aber war Stehle eine kindlich fromme Seele; es war einfach rührend, das durch und durch fromme, tiefgläubige Wesen des hervorragenden Mannes zu beobachten. Fromm und gottergeben, wie er gelebt, ist er dann auch verschieden. Daß der geliebte Meister trotz aller Erfolge und Auszeichnungen dennoch diesen frommen, echten Kindessinn bewahrt, möchten wir als das Größte und Schönste im Leben des herrlichen Mannes bezeichnen. Sein Andenken möge nie in unsern Herzen erlöschen! Requiescat in pace!





Über Textunterlage und Textbehandlung in modernen kirchlichen Tonwerken

Eine Studie von † Jakob Quadflieg. (Schluß)



IV. Harmonie

Die harmonische (akkordische, diatonische, modulatorische, chromatische) Seite der Textunterlage und besonders der Textbehandlung erschöpfend oder auch nur in annähernder Vollständigkeit zu behandeln, würde dem hier beabsichtigten Zwecke nicht entsprechen und sowohl den Rahmen dieser Abhandlung als auch den zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. Es wären Bände darüber zu schreiben und außerdem müßte dem Verfasser nicht bloß die ganze (alte und) moderne Literatur (speziell sämtliche Werke des Katalogs) der Kirchenmusik zu Gebote stehen, sondern er müßte auch Gelegenheit haben, wenigstens die prägnantesten Werke der einzelnen Stilarten mit eigenen Ohren zu hören. Wir müssen uns also hier bescheiden und können nur im allgemeinen in die Behandlung dieses Punktes eintreten. Die Harmonie (Akkorde[1]) und ihre Verbindungen) kann als das Ergebnis der Begleitung einer gegebenen oder erfundenen Melodie[2]) aber auch als das Resultat des Zusammenklanges einer Anzahl selbständig[3]) geführter Stimmen erscheinen. Im ersten Falle spricht man von homophoner, im zweiten von polyphoner Satz- oder Kompositionsweise. Beide, Homophonie und Polyphonie, haben ihre besonderen Gesetze und sind bei gegenseitigem Wechsel von ausgezeichneter Wirkung, auch bei der Vertonung des kirchlichen Textes. Unausgesetzte Anwendung der Homophonie würde Monotonie, Langeweile, oder zur Verhütung derselben gekünstelte Rhythmen und überfeinerte Effekte in der Vortragsweise erzeugen, während zu starke, ununterbrochene Polyphonie zu viel Unruhe hervorbrächte und keine gesammelte Stimmung aufkommen ließe. Als Einzelheiten, welche hier angeführt zu werden verdienen, mögen folgende Punkte der Beachtung empfohlen sein:

a) Das Übergewicht soll den reinen Dur- und Molldreiklängen (aber nur ja nicht in steifer Aneinanderreihung mit immer springendem Baß) eingeräumt werden, in allen möglichen Lagen und Umkehrungen, nebst dissonierenden Vorhalten usw. Frei eintretende Quartsextakkorde, dann Septimen- und Nonenakkorde mögen sorgfältiger und seltener Anwendung empfohlen sein, weil sie gar zu leicht zu Weichlichkeit und falscher Sentimentalität[4]) führen, welche beide der Kirchenmusik in keinem ihrer Teile gut anstehen, nicht einmal bei den „Mariengesängen".

b) Überladungen an Harmonien, melodischen Verzierungen oder Stimmenbewegung oder auch an rhythmischen Eigenheiten rufen je nachdem Schwerfälligkeit oder zu große Unruhe hervor. In diesem Punkte kann nur zu einem edlen, wenn es sein muß, entsagenden Maßhalten angeraten werden. — Mancher Komponist weiß (musikalisch) zu viel zu sagen. Das wäre noch nicht schlimm, wenn er nur nicht auch alles sagen wollte, was er weiß. Dagegen wissen andere Komponisten nichts oder recht wenig zu sagen, und ihnen muß man es wirklich übelnehmen, daß sie nun — doch etwas sagen.

c) Daß an besonderen Stellen kleine, dem Texte entsprechende Wort- bezw. Tonmalereien angebracht werden, ist zu natürlich, als daß es anders sein sollte; wenn es nur mit Maß und nicht in gar zu äußerlicher oder unwürdiger Weise geschieht. Wenn allerdings zwischen *coeli* und *terrae* oder zwischen *„Gloria in excelsis Deo"*

---

[1]) Erst von der Dreistimmigkeit ab kann also von eigentlicher Harmonie (= Zusammenklang verschiedener Töne) die Rede sein.

[2]) Für die dazu nötigen Kenntnisse sorgt die Harmonielehre.

[3]) Dafür birgt die Formenlehre (der sogen. Kontrapunkt) das nötige Rüstzeug.

[4]) Deren übrigens in manchem ganz diatonischen Tonstück mehr stecken kann, als in einem andern vom Chroma Gebrauch machenden; es gibt also seichte, sentimentale Diatonik, wie es auch ernste, ja herbe Chromatik gibt.

und *„Et in terra pax"*[1]) immer eine halbe oder ganze Oktave Unterschied sein soll; wenn beim *Crucifixus* immer wieder Schauer und Entsetzen hervorgerufen werden sollen, wie es bei der Kreuzigung wirklich geschah; wenn bei *judicare vivos et mortuos* in der Instrumentalmusik wirklich die Posaunen[2]) (wenn auch nicht die des Jüngsten Gerichts) alles übertönen, oder wenn im *Stabat mater* die Harmoniefolgen sich martern und winden, so ist das eben übertriebene Tonmalerei. Solche hat den Referenten eines modernen *Stabat mater* zu folgenden teils entrüsteten, teils sarkastischen Worten veranlaßt: „Die reinste Jungfrau hat sich nicht wie ein Wurm unter dem Kreuze gekrümmt, und konvulsivische Zuckungen, wie sie durch körperliche und seelische Leiden bei sensitiven Personen vorzukommen pflegen, sind ihr nach dem allgemeinen Glauben erspart gewesen. Daß auch sogar die *paradisi gloria* noch chromatisch versalzen und verpfeffert wird, vermindert das Verlangen nach solcher Paradiesesherrlichkeit!" — Wenn freilich jede aufsteigende Tonreihe bei *„ascendit"* und jede absteigende bei *„descendit"* u. ä. als äußerliche Tonmalerei angekreidet werden soll, so ist das ebenso ungerecht als wenn man den „Alten" zum Vorwurfe macht, daß sie bei Wörtern wie *gaude, laetare, jubilate* usw. ihre Freude in meist ähnlicher rhythmischer und melodischer Bewegung kundgeben. Freilich, auch hier muß es heißen: „Alles mit Maß!"[3])

d) Wie schon einmal von Abschlüssen an falscher Stelle, von zu häufigen Abschlüssen und Stückwerk mit kleinen Sätzchen die Rede war, so sei hier einer guten Verteilung der Schlüsse, der Ganz-, Halb- und Trugschlüsse, der Modulationen usw. je nach den Anforderungen des Textinhaltes das Wort geredet.

e) Keine Stilvermengung sollte es geben. Wenn modern, dann modern; wenn alt, dann alt; aber keine Verbrämung moderner und hypermodernster Stellen mit archaisierenden Wendungen in den Akkordfolgen, oder mit Motiven aus dem Choral, oder Choralmelodien mit modernster, chromatisierender Harmonisierung ausgestattet.

f) Der Komponist suche nicht auf zu vielen Schultern tragen, d. h. seine Kompositionen für zu vielfache Ausführungsmöglichkeiten (Art der Besetzung) einrichten zu wollen. Der mehrstimmige Frauenchor bedarf einer andern Begleitung, als wenn derselbe Satz durch Männerchor ausgeführt wird, und wie öde und nichtssagend sehen meist Tenor und Baß bei nachträglich zur Vierstimmigkeit erweiterten Kompositionen aus, wenn obige Stimmen nur aus der Begleitung herausgezogen wurden! Das reine Füllmaterial! Ebenso kann die Orgel oder gar das Harmonium allein niemals eine orchestral konzipierte Kompositon zu rechter Geltung bringen.

g) Man lasse den Gesangssatz, der ja das Wichtigste, den Text, zu vertonen hat, nie zur Nebensache, zum ärmlich bedachten Aschenbrödel werden (es ist schon mehrfach zu beklagen gewesen!) gegenüber einer gar zu reichgekleideten Orgel- oder einer in schillerndem Prachtgewande einherschreitenden Orchesterbegleitung!

h) Die Abwechslung zwischen *unisoni* und Mehrstimmigkeit bei begleiteten Stücken sei wohl überlegt! Erstere sollten nicht für das letzte Wort eines Satzes oder gar für Worttrümmer zur Mehrstimmigkeit übergehen, also nicht etwa *unisono: „qui locutus est per Pro-"* und dann die beiden Silben *„phetas"* mehrstimmig. In reinen Vokalsätzen sollten stilgerecht keine *unisoni* zur Anwendung gebracht werden.

i) Im homophonen wie im polyphonen Satze sollte das An- und Unterbringen von Flickwörtern (etwa bloß um den zweistimmigen Satz zum dreistimmigen und letzteren zum vierstimmigen zu machen) vermieden werden.

k) Bei polyphonen, imitatorisch angelegten Stücken wähle man kurze Textworte für die Motive, sorge für deren zweckentsprechende Verwertung, für klaren Eintritt der neu hinzutretenden Stimmen, wie auch für geordnete Bewegung, ohne Stockungen usw. usw.

---

[1]) Bach bringt nach dithyrambischer Bewegung liebliche Ruhe, während Beethoven vom (himmlischen) Jubel in die (irdische) Knie sinkt. Beide bringen dadurch Effekte hervor, welche wohl religiös, konzertmäßig, aber nicht gebetsmäßig und kirchlich zu nennen sind.

[2]) Vgl. Berlioz' *„Requiem"* mit vier besondern Blasorchestern, welche nach den vier Himmels- (bezw. Konzertsaals-)gegenden verteilt sind.

[3]) Der erlaubten und unerlaubten (bezw. zu beanstandenden, weil unkirchlichen) Tonmalerei in der Kirchenmusik würde allein ein starker Band zu widmen sein.

Schluß: Daß in Vorstehendem nicht alles enthalten ist, was etwa noch gesagt werden könnte, daß der eine den Hinweis auf dieses, der andere den Hinweis auf etwas anderes vermißt, daß wieder andere in dem Gesagten viele einfache und selbstverständliche Dinge, sogenannte „Binsenwahrheiten", finden, soll alles gerne zugestanden sein. Doch können, wie die Referate des Cäc.-Ver.-Katalogs beweisen, solche Wahrheiten nicht zu oft wiederholt werden. Ist doch auch z. B. das 7. Gebot: „Du sollst nicht stehlen!" eine solche Binsenwahrheit, und — wie voll stecken die Gefängnisse von Dieben!

Mit drei trefflichen, beherzigenswerten Mahnungen aus anderem Munde möchte der Unterzeichnete Abschied vom geneigten Leser nehmen. Haberl mahnt: „Wer nicht wenigstens sechs Messen und dreißig Motetten von Palestrina nach allen Beziehungen studiert und analysiert hat, sollte den Versuch nicht wagen, polyphone Vokalsätze drucken zu lassen, ehe er sie besonders nach rhythmisch-textlicher Seite wiederholt gefeilt[1]) hat."

Witt versichert: „Es ist keine große Kunst, wenn man erst in der Polyphonie tüchtig ist, auch mit chromatischen und enharmonischen Gängen, Wendungen und ähnlichen Kunststücken umzuspringen. Aber eine große Frage ist, ob man nicht durch Chromatik, besonders wenn sie nicht sehr sparsam angewendet ist, an Ruhe und Würde verliert, was man an Reichtum und Abwechslung der Harmonien gewinnt. Wer die Alten kennt, der findet an ihrer so lebensvollen polyphonen Bewegung viel mehr Freude und Genuß, trotz ihrer Diatonik, als an aller Chromatik und Enharmonik der Modernen."

Mitterer endlich schreibt: „Vor weitgehender Anwendung der Chromatik und exorbitanter Verwendung der modernen Modulationsmittel sei gewarnt! Mehr Maßhalten in diesen Punkten erhöht den absoluten Kunstwert und speziell die kirchlich-liturgische Qualität wesentlich."

Zum Einheitsgesangbuch

Ohne auf die Angelegenheit selbst näher einzugehen, möchten wir hier einstweilen für unsere Leser über den gegenwärtigen Stand der Frage kurz berichten. Wie bekannt hat der Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins H. Prof. Dr. Müller auf der Passauer Generalversammlung (1909) den Antrag auf Festlegung von 25 sog. „Einheitsliedern" eingebracht, den die Generalversammlung guthieß und zur weiteren Behandlung der „Wissenschaftlichen Kommission" überwies. Seitdem ist diese Frage sowohl in der eben genannten Kommission als in der Fachpresse mehr oder minder eingehend erörtert worden, ohne daß wegen der Schwierigkeit der Materie eine Einigung erzielt worden wäre; im Gegenteil, man ersah aus all den Auslassungen, wie weit die Ansichten auseinandergehen, ja sich zum Teil sogar diametral gegenüberstehen. Doch die Frage selbst kam nicht mehr zu Ruhe und der Weltkrieg, der beim gemeinsamen Soldatengesang im Felde und in der Kirche den schlagendsten und besten Beweis für die Richtigkeit und Notwendigkeit der Müllerschen These erbrachte, gab der Sache eine neue Förderung. Es entstanden und erschienen Soldatengesangbücher über Soldatengesangbücher, aber eine „Einheit" im deutschen Kirchengesange wurde dadurch nicht erreicht, sondern sie war weiter als je entfernt, so sehr auch die Feldgeistlichen darnach riefen. Da überraschte der „Gregoriusbote" (1915, Nr. 3, S. 20) die kirchenmusikalische Welt mit der Nachricht, daß die Hochwürdigsten Bischöfe von Köln, Trier, Paderborn, Münster und Osnabrück unterm 10. Februar den Generalvorstand des Cäcilienvereins den Auftrag erteilten „eine Sammlung von etwa 20 Einheitsliedern bis zum 1. August d. Js. herzustellen." Anfangs Juli versandte der Herr Generalpräses zur Prüfung und Äußerung „21 deutsche Kirchenlieder" (als Manuskript gedruckt), nebst einem 4seitigen Druckblatt mit „Bemerkungen zu den 21 Kirchenliedern"; dann erfolgte Ende Juli eine zweite Sendung mit dem gleichen, etwas erweiterten Druckblatt und den obigen 21 Kirchenliedern in etwas geänderter Fassung, so z. B. war das bekannte Herz-Jesu-Bundeslied von Mitterer eliminiert worden, da „so viele Seiten abgeraten hatten, dieses Lied aufzu-

[1]) Wie aber, wenn die eigene Feile stumpf ist?

ehmen.“ Es dürfte von Interesse sein, die 21 von Prof. Müller zusammengestellten (irchenlieder kennen zu lernen; es sind folgende:

1. Alles meinem Gott zu Ehren. 2. Christi Mutter. 3. Dem Herzen Jesu singe. 4. Ein Haus voll lorie schauet. 5. Fest soll mein Taufbund immer steh'n. 6. Gelobt sei Jesus Christus. 7. Großer Gott, wir ben dich. 8. Ich will dich lieben. 9. Jesu, dir leb' ich. 10. Jesu, du bist hier zugegen. 11. Ihr Freunde ottes allzugleich. 12. In dieser Nacht. 13. Komm, Schöpfer Geist. 14. Maria zu lieben. 15. Mein estament soll sein am End'. 16. Mitten in der Lebenszeit. 17. O Christ, hie merk. 18. O Engel rein. 9. O Haupt voll Blut und Wunden. 20. O unbesiegter Gottesheld Sankt Michael. 21. Wir beten an.

Hiezu bemerkt der Herausgeber in dem beigegebenen Druckblatt „Gedanken über ie Kirchenliedfrage“ S. 4 ff.:

„4. Über die hier vorgelegten 21 Einheitslieder hinaus ist eine Erweiterung des Liederkanons urch Zufügung anderer Lieder gut möglich. Diese sichere Überzeugung ergab sich während der Ausrbeitung der beiliegenden Sammlung. Die Zahl 100 — 120 läßt sich nach oberflächlicher Schätzung rreichen. Daß eine Erweiterung des Liederkanons außerdem wünschenswert ist, stellte sich bei der Imfrage heraus, die ich für die 21 Lieder bei Geistlichen und Laien veranstaltete. Einige Desiderien habe h bereits erwähnt. Andere Wünsche beziehen sich auf eine größere Zahl von Marienliedern, auf Festeder für Weihnachten, Ostern usf.

5. Damit ist die Frage eines sog. Einheitsgesangbuches nahe gerückt, das von manchen Seiten ringend gewünscht wird. Ein Einheitsgesangbuch kann natürlich nicht in dem Sinne verstanden werden, s sollte die künstlerische Eigenheit unserer Zeit untergraben und die künstlerische Schaffenskraft unserer eit unterbunden werden; es würde sich nur darum handeln, Lieder, die ohnehin schon gesungen werden nd bekannt sind, in eine einheitliche Bahn für Melodie und Text zu bringen. Noch viel weniger ann ein Einheitsgesangbuch in dem Sinne aufgefaßt werden, als sollten außer diesen Liedern andere chon übliche Kirchenlieder in keiner deutschen Diözese mehr gesungen werden. Die einzelnen Bistümer, iegenden, Stämme haben ja infolge großer Verschiedenheit der kirchlichen Verhältnisse, des Volkscharakters, er historischen Zugehörigkeit usf. ihre Eigenart, die auf liebevolle Pflege Anspruch hat und stets Anspruch achen wird. Es wird vielmehr darauf ankommen, für den katholischen deutschen Kirchengesang eine rt von *Ordinarium psalterii* zu schaffen, einen für alle Verhältnisse genügenden Grundstock von Gesängen, ie man überall kennt und liebt und mit denselben Worten nach derselben Weise singt. An dieses *rdinarium* könnte dann jede einzelne Diözese ihr *Proprium* anschließen, das die Eigenart des betreffenden istums zum Ausdruck bringt und im Leben hält. Beide Bücher müßten fortlaufend paginiert und ummeriert und in einen Band gebunden werden. Bei der gewaltigen Auflage ließe sich das *Ordinarium* 1 einem sehr billigen Preise herstellen.

6. Unsere Kirchenliedfrage ist in den letzten Jahren so oft und von so vielen Seiten her so ausiebig in der Öffentlichkeit diskutiert worden, daß sie im allgemeinen als reif angesehen werden darf. In anchen Einzelheiten werden Meinungsverschiedenheiten bestehen bleiben.“

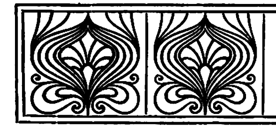
Soweit Prof. Müller.

Kurze Zeit darauf versandte der Direktor der Kirchenmusikschule in Trier, Gustav rlemann, eine Druckschrift, gerichtet an den „Hochwürdigsten Episkopat der deutschprechenden Diözesen, insbesondere den Hochw. H. H. Bischöfen der niederrheinischen (irchenprovinz zu Händen Sr. Eminenz des Hochw. H. Erzbischofs von Köln, Felix (ardinal v. Hartmann“, in welcher er zu den Müllerschen 21 Kirchenliedernsammlung tellung nimmt. Da das dem Unterzeichneten übersandte Exemplar der Druckschrift igens mit dem Vermerk versehen ist „Nicht für die Öffentlichkeit bestimmt“, so soll ier der Inhalt derselben nicht näher erörtert werden, nur das Schlußresultat der ritischen Prüfung Erlemanns sei hier mitgeteilt:

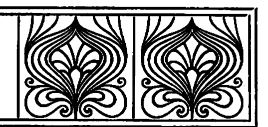
„Von den 21 Liedern sind 14 als nicht geeignet oder weniger geeignet zu streichen, 6 weitere ieder sind in der musikalischen Fassung verfehlt, dem 1 übrigbleibenden ist der Text nicht ganz eglückt.“ (S. 3.) „Um nun nicht nur kritische, sondern auch positive Arbeit zu leisten — sagt Erlemann eite 12 weiter — habe ich selbst 20 Lieder aufgestellt unter dem Titel „20 deutsche Kirchenlieder, als inheitslieder eingerichtet. Zusammengestellt, teils neu bearbeitet, teils komponiert von G. Erlemann, rier 1915.“ Die Lieder sind folgende: 1. Ach, Jesu, ach, unschuldig Blut. 2. Alle Tage sing und sage. . Anbetung, Dank und Ehre. 4. Du mein Schutzgeist, Gottes Engel. 5. Fest soll mein Taufbund immer stehn'. . Großer Gott, wir loben dich. 7. Heilig, heilig, heilig ist der Herr. 8. Ich will dich lieben. 9. Jesus, du ist hier zugegen. 10. Jesu Wunden, alle Stunden. 11. In dieser Nacht. 12. Laßt uns erheben Herz und timm'. 13. Meerstern, ich dich grüße. 14. Nun bitten wir den Heil'gen Geist. 15. O Christ, hie merk'. 6. O du Lamm Gottes. 17. O Haupt voll Blut und Wunden. 18. O Herz, o du betrübtes Herz. 19. Preiset ippen das Geheimnis. 20. Singt auf, lobt Gott, schweig keiner still.

Wie bereits eingangs erwähnt, ist es hier nicht unsere Aufgabe zur Sache selbst las Wort zu nehmen, sondern nur zu referieren; wir warten zunächst die Diskussion ler beiden Herausgeber und die Entscheidung der Fuldaer Bischofskonferenz ab.

Die Redaktion



Besprechungen



I. Bücher

Schmitz, Eugen. Palestrina.
— — Orlando di Lasso.
Neisser, Artur. G. Verdi.
Kruse, Georg Rich. A. Lortzing.
Keller, Otto. P. Tschaikowsky.
} Sammlung: Kleine „Musikerbiographien". **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis geb. à 1 *M.*

Besch, Otto. E. Humperdinck. Sammlung: „Musikbücher". Preis ungeb. 4 *M.*

Mit ihren „Kleinen Musikerbiographien" hat die Weltfirma Breitkopf & Härtel einen großen Erfolg aufzuweisen. Bieten sie doch den vielen, vielen Musikern, besonders in Dilettantenkreisen, welche sich aus irgendwelchen Gründen mit eingehenden Biographien nicht beschäftigen können, ein zuverlässiges, zusammenfassendes und leichtverständliches Lebensbild der einzelnen Meister; zudem sind sie um einen äußerst billigen Preis zu haben, so daß der Käufer sich allmählich eine hübsche, kleine Bibliothek erwerben kann. Die äußeren gemeinsamen Züge, welche die Bändchen tragen, sind folgende: jedes enthält ein Titelbild mit dem Namenszug des Meisters, ein Verzeichnis seiner Werke und der Literatur über ihn, sowie einen schmucken Einband in Oxford-Leinen; die inneren Eigenschaften varieren natürlich je nach dem Standpunkt des Verfassers, doch wie bereits erwähnt, in den Vorzügen der Prägnanz und der Gründlichkeit der neuesten Forschung stimmen sie fast alle überein. Von den fünf letzten Bändchen der Sammlung interessieren den Kirchenmusiker naturgemäß die beiden aus der Feder des Münchener Universitätsdozenten Dr. Schmitz am meisten.

Die biographischen Arbeiten über Palestrina und Orlando sind nicht besonders reich; kleine zusammenfassende Biographien über die beiden Meister hat bekanntlich Bäumker geschrieben (Palestrina 1877; Orlandus Lassus 1878), die aber durch die neuesten Forschungen längst überholt sind, so daß die Schmitzschen Biographien, die in je zwei Kapiteln „Leben und Werke" behandeln, nicht nur ihre Existenzberechtigung haben, sondern den Palestrina- und Orlando-Verehrern sehr erwünscht sein werden. Denn Schmitz ergänzt gleichsam seinen Vorgänger Bäumker und ist bemüht „vor allem die modernen Forschungsergebnisse zu popularisieren". Mehr will der Verfasser nicht bieten und kann es vielleicht auch nicht; denn so hoch wir auch den gelehrten Münchener Musikhistoriker nach seinen bisherigen tüchtigen Arbeiten schätzen, zur Abfassung einer eingehenden Palestrina- und Orlando-Biographie gehört jahrelange eigene Detail-Forschung, mühsames Sehen und praktisches Hören und fast ausschließliche Beschäftigung mit dem Gegenstand, denn bekanntlich sind zur Zeit die Forschungen weder über Palestrina noch viel weniger über Orlando abgeschlossen. Von diesem Gesichtswinkel aus muß man die beiden Bändchen besehen, dann wird sich ergeben, daß der Verfasser seine Aufgabe nicht nur gut gelöst hat, sondern über Bäumker auch insofern hinausgegangen ist, als er auch das entwicklungsgeschichtliche Moment in seinen Helden — so wie er es fast immer in seinen Arbeiten zu tun pflegt — klar herausgestellt hat; wir werden aber auch dann für diejenigen seiner Anschauungen und Behauptungen, mit denen wir nicht übereinstimmen können, nach dem oben Gesagten eine Erklärung finden. Näher auf diese Punkte einzugehen ist hier nicht der Ort; nur einen derselben möchte ich erwähnen, das Geburtsdatum Palestrinas **1525**, das ich erst kürzlich in einer eigenen Broschüre (Palestrinas Geburtsjahr. Eine historisch-kritische Untersuchung. Regensburg, Fr. Pustet) festgestellt zu haben glaube. — Auch die übrigen Bändchen bieten schöne, abgerundete Lebensbilder und zeugen teilweise von reicher Literaturkenntnis und selbständiger Auffassung ihrer Verfasser, wenn es auch hie und da ohne irgendeinen ebenso ungerechtfertigten wie ungeschickten Seitenhieb nicht abgeht, und wäre es auch nur gegen einen „fanatischen römischen Priester". Besonders hingewiesen sei noch auf die intime Humperdink-Biographie, die Otto Besch zum 60. Geburtstag des liebenswürdigen Komponisten geschrieben, ebenso auf das wahrheitsgetreue Lebensbild, das Artur Neißer von Giuseppe Verdi entworfen, für den ja auch der Kirchenmusiker Interesse hat, selbst wenn er weiter nichts kennt als sein *Requiem, Stabat mater* und *Te Deum.*

Guckel, Dr. H. E. Katholische Kirchenmusik in Schlesien. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 5 *M.*

Das Buch umfaßt drei Teile (1. Teil: „Geschichte des Breslauer Domchors 1668—1805", 2. Teil: „Joseph Ignaz Schnabel", 3. Teil: „Bibliographie und Musikbeilage") und stellt „den erstmaligen Versuch einer quellenmäßigen Bearbeitung der Breslauer Lokalgeschichte katholischer Kirchenmusik" dar. Es besteht kein Zweifel, daß derartige musikhistorische Arbeiten von großem Werte für die einzelnen Diözesen sind, wenn sie auch anderseits nicht nur wegen des notwendigen hohen Preises, sondern eben wegen der gesteckten Grenzen einen nicht allzugroßen Leserkreis finden werden; so ist die vorliegende Arbeit in den Kreisen der katholischen Kirchenmusiker so gut wie unbekannt geblieben und ich selbst habe erst

vor nicht allzulanger Zeit zufällig Kenntnis davon erhalten. Man wird dem Verfasser zugeben müssen, daß er das vorhandene Material mit großem Fleiß und Geschick zusammengetragen und mit anerkennenswerter Genauigkeit bearbeitet hat, eine Arbeit, die nur der voll und ganz zu würdigen versteht, der auf diesem Gebiete selbst tätig ist; so darf z. B. „Die Bibliographie der Werke Breslauer Domkapellmeister von etwa 1680—1831" samt dem „Verzeichnis schlesischer Kirchenmusiker" als eine dankenswerte Bereicherung der bisherigen bibliographischen Literatur gelten. Den Hauptteil der Arbeit bietet das Leben und Wirken des bekannten Domkapellmeisters Schnabel, das der Verfasser in einem lebensvollen Bilde gezeichnet hat. Aber warum hat Dr. Guckel mit Ig. Schnabel sein Werk abgeschlossen? Schnabel war eigentlich doch nur derjenige, der den Grundstein zur berühmt gewordenen sog. Breslauer Schule gelegt hat, das Gebäude selbst haben seine Nachfolger errichtet, namentlich Moritz Brosig, dessen 100. Geburtstag die kirchenmusikalische Welt am 15. Oktober dieses Jahres begeht (vgl. den Aufsatz S. 153 dieses Heftes). Es ist lebhaft zu bedauern, daß der Verfasser, der nun einmal mit dem historischen Material vertraut ist, sich dieser interessantesten Periode der Breslauer Kirchenmusikgeschichte nicht angenommen hat; doch vielleicht wird er sich dieser dankbaren Aufgabe in einem II. Teile noch unterziehen. Freilich wäre dann zu wünschen, daß der Bearbeiter sich noch mehr in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik umsieht und aus seinem Werke ein volles Vertrautsein mit derselben hervorleuchten läßt, ein Bewußtsein, das man infolge so mancher schiefen Urteile bei dem Studium des vorliegenden Bandes — auch bei der Literaturangabe, — leider nicht erhält. Von diesen im Interesse der Sache gemachten Ausstellungen abgesehen, sei Dr. Guckels Buch als ein gediegenes lokalgeschichtliches Werk, dessen sich die Diözese Breslau nicht zu schämen braucht, gerne anerkannt.

Doll, P. W. J. Vespertinum oder Vesper und Komplet für alle Sonn- und Feiertage nach der Vaticana. Volksausgabe ohne Antiphonen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis geb. mit Rotschnitt 1 ℳ 20 ₰.

Für Institute usw., welche bei der Vesper der Antiphonen nicht bedürfen und die nur die Psalmen und Hymnen singen, ist das schöne, handliche und zuverlässige Büchlein als ein Seitenstück zu Singenbergers Cäcilia wärmstens zu empfehlen. Als ein besonderer Vorzug darf die beigegebene Übersetzung der Psalmen gelten; doch möchten wir dem Herausgeber raten bei der 2. Auflage diese Übersetzung als bequemer und praktischer für das Auge auf der linken Seite und den Psalmentext auf der rechten Seite zu bringen.

II. Kompositionen

Dachs, M., Op. 24. Vesper für das Kirchweihfest. (II. Vesper) für vierstimmigen Männerchor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Wer die kirchenmusikalische Literatur kennt, wird eingestehen müssen, daß M. Dachs, Kgl. Seminarlehrer in Freising, mit seiner „Kirchweih-Vesper" in der Tat einen willkommenen Beitrag zur Ausfüllung der bekannten „Lücke" in der Literatur geleistet hat, denn gibt es mehrstimmige Vespern für Männerchor überhaupt nicht viele, so wird in Priester- und Lehrerseminaren, ferner auf allen den Chören, wo ein gemischter Chor nur schwer zustande kommt, gerade eine „Kirchweih"-Vesper willkommene Aufnahme finden. Die Falsibordoni, ganz einfach gehalten, bieten zur Ausführung keine Schwierigkeit; die Choralverse und Antiphonen nach der Vaticana sind mit Orgelbegleitung versehen. Der Herausgeber hätte nur noch ein Magnificat im I. Ton und die betreffende Antiphon beizugeben brauchen — die übrigen Teile sind in beiden Vespern die gleichen — so hätte er die beiden Vespern geboten, denn da und dort wird sicher auch die I. Vesper gesungen; für die II. Auflage könnte diese Anregung leicht zur Ausführung kommen. Für das bevorstehende Kirchweihfest sei das Opus bestens empfohlen.

Ortmann, Peter. *Organum Comitans ad Graduale Parvum.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Ungeb. 4 ℳ 20 ₰.

Die einfache dreistimmige Orgelbegleitung zum *Kyriale,* die Dr. Mathias, eine Autorität auf diesem Gebiete, bei der Firma Pustet ediert hat, ist überall da, wo man dem Choral eine liebevolle Pflege angedeihen zu lassen sich bemüht, aber doch in bezug auf Orgelspiel mit bescheidenen Kräften — vielfach nur mit einem Harmonium — rechnen muß, freudigst aufgenommen worden. Sind diesen Begleitungen und ihren Bearbeitern auch enge Grenzen gezogen, so läßt sich doch innerhalb dieser Grenzen Gutes schaffen, wenn tüchtige Kräfte an der Arbeit sind. Von diesem Standpunkt aus müssen diese Begleitungen beurteilt werden. Das Pustetsche *Graduale Parvum* in Choralnoten, Choralschlüssel auf 4 Linien — inzwischen ist auch als Seitenstück hiezu das „Kleine Gradualbuch" in Choralnoten und Violinschlüssel auf 5 Linien erschienen — enthält nur die Gesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres, ist also für diejenigen Chöre bestimmt, welche nur an diesen Tagen Hochamt haben. Die rasch vergriffene hohe 1. Auflage hat gezeigt, daß der Verlag ebenso wie mit dem *Vesperale Parvum* und seinem Seitenstück „Kleines Vesperbuch" bei der Herausgabe desselben eine glückliche Hand und einen praktischen Blick hatte für die Bedürfnisse der kleineren Chöre. Nunmehr hat der Verlag diesen Chören in der vorliegenden Publikation auch eine Orgelbegleitung geboten, die Chordirektor Ortmann in Bonn am Rhein, ein Schüler Prof. Renners, nach dem Dr. Mathias'schen Vorbilde in solider Weise ausarbeitete. Die Gradualien sind teilweise für Rezitation redigiert und hiefür eine Reihe von sechs praktischen Rezitationskadenzen auf den verschiedenen Rezitationstönen auf einem eigenen Blatte beigegeben, die allen Benützern eine willkommene Beigabe sein werden.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ 1915 ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

11. Heft November

Liturgische Choralbetrachtungen

Von Gustav v. Mann

III. Ein Trostlied für unsere Zeit

An den Flüssen Babylons, da saßen sie und weinten und dachten zurück an Sion, an die heilige, herrliche Stadt, die nun in Schutt und Trümmer lag. Jahre und Jahre sind verflossen und immer noch schmachten sie in Gefangenschaft[1]) und immer noch steht neu und lebhaft all das Schreckliche in ihrer Erinnerung: der Fall der heiligen Stadt und die Verwüstung des Tempels; die Schmach ihrer Wegführung und ihrer Gefangenschaft. In der Freiheit, in der Heimat hatten sie auf Gott vergessen und auf sein Gesetz nicht geachtet, hatten gelacht und gesündigt. — Jetzt waren die Saiten ihrer Harfen zerrissen und in ihrem Innern wollte kein Lied mehr erklingen. Die vorbeifließenden Wasser mehrten ihre Sehnsucht nach der Sionsburg: fort, fort von den traurigen, einförmigen Ufern Babylons, fort von den düstern Trauerweiden, fort in die immer grünen Berge Judäas!

„Jerusalem, wenn jemals deiner ich vergesse,
Dann möge mir die Hand vom Leibe fallen.
Es soll die Zunge mir am Gaumen kleben,
Wenn deiner ich nicht mehr gedenke,
Wenn du, Jerusalem,
Nicht mehr der Gipfel meiner Freude bist.“[2])

Und was so sehr an ihren Herzen nagte, das war, daß durch Verrat die heilige Stadt gefallen, von ihren eigenen Stammesbrüdern verraten. Edoms Söhne waren in das Lager der Feinde übergegangen.

Jahr um Jahr verstrich und nicht endet ihr trauriges Los. „Die Ernte ist vorüber, der Sommer zu Ende, und wir sind nicht errettet worden.“[3]) Und sie zählten die Monde, zählten die Jahre ihrer Gefangenschaft und ihre Zahl wurde 70.

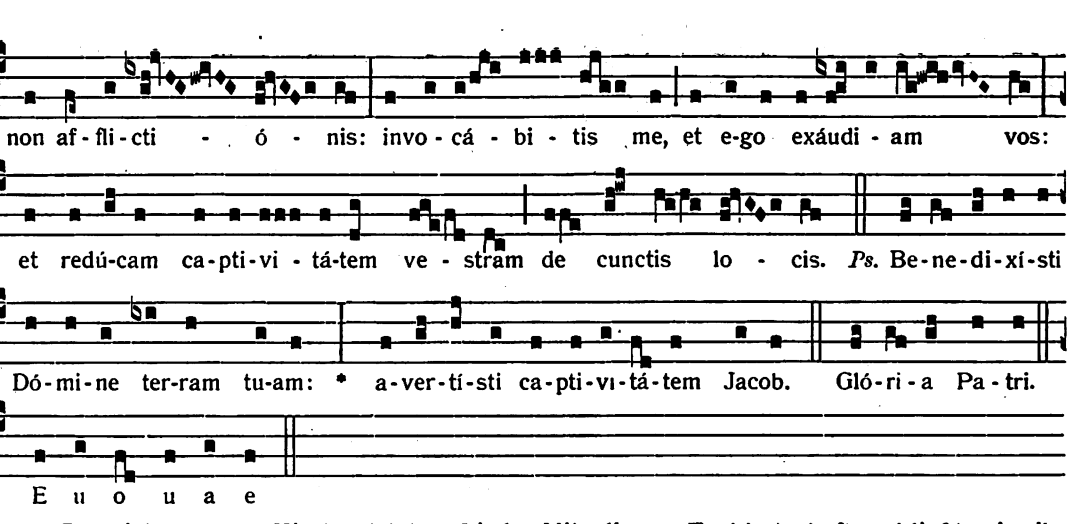
Da sandte der Prophet Jeremias von Jerusalem ein Schreiben, eine Himmelsbotschaft „an die noch übriggebliebenen Ältesten, und an die Priester und an die Propheten und an alles Volk, welches weggeführt hatte Nabuchodonosor von Jerusalem nach Babylon“:[4]) „So spricht der Herr: . . . ich denke Gedanken des Friedens und nicht des Unheils; . . . ihr werdet mich anrufen . . . und ich werde euch erhören . . . und werde zurückführen eure Gefangenen . . . aus allen Orten.“[5])

Introitus vom 23. Sonntag nach Pfingsten.[6])

Intr. VI.

Di-cit Dó - mi-nus: * E-go có - gi - to co-gi - ta - ti - ó - nes pa - - cis, et

[1]) Die 70jährige babylonische Gefangenschaft 606—536 v. Chr.
[2]) Ps. 136, 5 f. Übersetzung von Dr. A. Lanner.
[3]) Jerem. 8, 20. [4]) Jerem. 29, 1. [5]) Jerem. 29, 11 ff.
[6]) Dieser Introitus trifft vom 23. Sonntag nach Pfingsten bis zum 1. Adventsonntag; demnach heuer an 4 Sonntagen nacheinander.



Das ist unserer Kirche letztes Lied. Mit dieser Frohbotschaft schließt sie ihr liturgisches Jahr und leitet zugleich damit zum Adventsgedanken über, zur frohen Erwartung: „Gott selbst wird kommen und euch erlösen.“ [1]) Diese göttliche Verheißung am Schlusse des Kirchenjahres bringt uns das Schriftwort zu Gemüte: „Denket gut von dem Herrn!“ Es ist ein Lied voll von Trost; das ist die Sprache göttlicher Majestät und Huld: *„Ego cogito cogitationes pacis* . . . ich denke Gedanken des Friedens.“

Ist es nicht ein Trostlied für unsere Zeit, für unsere Brüder, die in Gefangenschaft schmachten? Aber auch für uns alle. „Sofern wir Bürger der Friedensstadt Gottes sind, sagt der heilige Augustinus, fühlen wir uns in dem Unfrieden und Wirrsal des zeitlichen Lebens nicht gleich Beheimateten, sondern gleich Gefangenen.“

Noch eine Stelle aus dem Sendschreiben des Jeremias wollen wir beherzigen: „Das spricht der Herr der Heerscharen: . . . Suchet den Frieden der Stadt, wohin ich euch habe wegführen lassen, und betet für sie zum Herrn; denn ihr Friede wird euer Friede sein!“ [2])

IV. Der Adventgedanke im Graduale Romanum

Nimm, verehrter Leser, das Gradualbuch zur Hand und schlag darin die erste Seite auf und verfolge die Lieder, von denen hier die Rede sein soll.

Morgen des neuen Kirchenjahres. Jubelnd, freudig erwacht die Seele und schickt ihr Morgengebet zum Himmel:

> „Zu dir erheb' ich meine Seele:
> mein Gott, auf dich vertrau' ich, nicht werd' ich zuschanden werden:
> noch werden meine Feinde mich verlachen:
> denn alle, welche dich erwarten, werden nicht zuschanden werden.
> Zeig' mir deine Wege, Herr:
> und lehr' mich deine Pfade!“

In frischer, jugendlicher Begeisterung stürmt die Melodie dahin; ihr ganzes Vertrauen setzt die Seele in Gott und da fürchtet sie nichts, keinen Spott, keinen Feind. Das klingt so bestimmt und unüberwindlich, das: *non erubescam: neque* . . .; wuchtig ungestüm schließt der melodische Gang über *inimici mei* mit den stark geprägten Clives, als wollte sie alle Feinde niederschmettern in starkem Gottvertrauen. — Da, ein plötzlicher Registerwechsel: zart und fein wird der Adventsgedanke eingeführt; tiefe, heiße Messiassehnsucht steigt zum Himmel empor: „Alle, welche deiner harren, werden nicht zuschanden werden!“

Auf den Introitus folgt Oration und Epistel. Da werden uns ernste Gedanken nahe gelegt: die Werke der Finsternis sollen wir ablegen und die Waffen des Lichtes anziehen. Der Apostel nennt uns die Werke der Finsternis mit Namen und fordert uns auf: *„induimini Dominum Jesum Christum* — ziehet den Herrn Jesus Christus an!“

---

[1]) Is. 35, 4. [2]) Jerem. 29, 7.

Und nun setzt der Sänger wieder mit seinem Adventlied ein, die gleichen Worte wie vorher: „alle, welche dich erwarten ..." Aber wie klingt das doch jetzt! Das ist nicht mehr der frische, freudige Ton, das legt sich so ernst und schwer auf die Seele. Die Paulus-Predigt hat den Sänger so stark beeinflußt. Einen großen Gesichtskreis enthüllt er den andächtig Lauschenden, — die ganze leidende, sündenbeladene Menschheit:



Dann ein Hoffnungsstrahl in das Dunkel der Erde *(qui te exspectant)* und ruhig, wie sie begonnen, schließt die Melodie mit einem nochmaligen vertrauensvollen Aufblick zu Gott. Daran reiht sich ein heller Mittelsatz, der sich auf dem freundlich klingenden F-Dur-Dreiklang aufbaut. Das ist ein Fluß der Melodie, ein wunderbares Drängen, ein herrliches Aufbauen und Steigern bis zum Höhepunkt und ein langsames Sich-verlieren und -ergeben. Einen großartigen Gottesgedanken rollt der Sänger gleichsam vor den Augen der Zuhörer auf in dem Melisma über *Domine.* — Der Redner hat als Mittel zur Entwicklung eines Gedankens die Amplifikation, Paraphrasierung; der Polyphonist die Wiederholung der Worte; der Choralsänger aber bleibt über dem Worte stehen und meditiert und bringt uns den Textgedanken durch eine große melodische Linie zu Gemüte. — Immer eindringlicher, immer inständiger wird die Bitte; immer und immer wieder sucht sie die Höhe zu erklimmen, die sie schließlich in heftigem, zweimaligen Ansingen (*c d — c d*) festzuhalten sucht. Auf das b-molle wirkt das *„notas fac"*, der Höhepunkt des Stückes nur um so intensiver. Doch diese Höhe war zu steil, war zu energisch und zielbewußt genommen. Der Sänger braucht lange, lange, bis er wieder seine anfängliche Seelenruhe gefunden hat. Allmählich nur glätten sich die Wogen, unterbrochen noch von einigen Stößen, immer ruhiger wird es in der Seele des gottbegeisterten Sängers; in dem *„edoce"* liegt noch einmal ein kurzer, inniger Aufblick zu Gott und kindlich bescheiden schließt das Lied, als falte der Sänger die Hände zum frommen Gebet.

Es war ein Höhenflug der Seele. Nun ist der Sänger wieder zu sich gekommen und er schaut wieder das große Elend der Menschheit. Der Schluß über *edoce me* verlangt auch nach einer Wiederholung des ersten Satzes: *universi.* So wäre dann der Mittelsatz — als Solo gedacht — von einem ruhigen, tiefgehaltenen Chorsatz eingerahmt. Es nimmt sich aus wie ein hochragendes Mittelschiff eines Domes mit zwei niederen Seitenschiffen. In diesem Sinne könnte man auch von einer Architektonik im Choral sprechen.

Der Levit verkündet die Worte des Evangelisten Lukas von der letzten Ankunft des Herrn beim Jüngsten Gericht, wenn „die Mächte des Himmels werden erschüttert werden". Das mitopfernde Volk bekennt den Glauben an den, der „wiederum kommen wird mit Herrlichkeit zu richten die Lebendigen und die Toten". Damit schließt die Vormesse und es beginnt die eigentliche heilige Opferhandlung. Der Sänger verbindet diese Teile miteinander, indem er die Stimmung, die er aus den Gebeten und Lesungen der Vormesse gewonnen, in die Opferhandlung hineinträgt. Wieder sind es die gleichen Worte, wie in Introitus und Graduale, aber wieder eine ganz verschiedene melodische Behandlung. Aus der Betrachtung unseres Sündenelendes, sowie der furchtbaren künftigen Dinge heraus löst sich ein Lied, ein Gebet, das sich wohl auch auf starkes Gottvertrauen stützt (vgl. die Melodie über *confido*), aber der leichte Flug, die Gottseligkeit, wie sie uns aus dem Eingangslied erklungen, ist behindert. Frisch und freudig, aller Sorgen bar hat die Seele ihr Morgengebet gesungen, jetzt, von den Mühen und Sorgen des Tages umstrickt, wiederholt sie aus solch bedrängter Stimmung heraus dieses Gebet — aber es klingt anders. Ernst spricht aus allen Tönen; doch ist das Gottvertrauen nicht wankend geworden, im Gegenteil noch mehr befestigt und vertieft. Über dem Lied ist fromme Ergebung ausgegossen. Es kostet der Seele Mühe, aus der Sorgenlast sich zu einem gottinnigen Gebet herauszuarbeiten. Wie leicht ist es ihr zu Anfang gewesen, wie mühsam ist es jetzt!



Der Adventgedanke im Introitus klang wie ein Aufjubeln aus übervollem Herzen; n Offertorium neigt sich förmlich die Melodie in demütiger Selbsterkenntnis vor dem nendlichen Herrn und Gott:



So legt uns die Kirche dieses glaubensstarke Gebet in allen Farben und Stimmungen or, auf daß auch wir die großen Gedanken der Liturgie mitfühlen und mitempfinden ernen, daß wir uns in unserm Gebetsleben von der Kirche führen lassen durch Freud nd Leid.

Das sind die Metamorphosen des Adventgedankens am 1. Adventsonntag; textlich ommt er nur in der allgemeinen Form der Erwartung zum Ausdruck: „alle, welche auf ich harren, werden nicht zuschanden werden."

Am Eingange des 2. Advent-Sonntags verkündet uns der Prophet schon klar nd bestimmt: „Siehe, der Herr wird kommen und die Menschheit erlösen!" Mit majestä-scher Ruhe und Hoheit beginnt der Introitus; alles schweigt; feierlich verkündet der Prophet den göttlichen Heilswillen. Da fallen schon Strahlen der bald aufgehenden onne in unsre Herzen und hellen die düstere Bußstimmung des 1. Sonntags auf, Strahlen es Ruhmes und der Freude: *„et auditam faciet Dominus gloriam vocis suae, in laetitia ordis vestri* — und der Herr wird seine majestätische Stimme hören lassen zur Freude ures Herzens." Der Gegenstand unsrer Sehnsucht, Gott, der Erlöser, wird uns deut-cher vorgeführt: *„Deus manifeste veniet* — Gott wird kommen und sich kundtun" (Gra-uale) und die Freude bricht sich mehr und mehr Bahn: *Laetatus sum in his, quae icta sunt mihi"* (Allelujavers); *et plebs tua laetabitur in te"* (Offertorium); *vide jucun-itatem* — schon die Freude, welche dir von deinem Gott kommt" (Communio).

Der 3. Advent-Sonntag steht ausschließlich unter dem Zeichen der Freude. Je äher wir der Erfüllung der Zeiten kommen, desto durchschlagender wird die Freude nd das Vertrauen. „Freut euch im Herrn immerdar; abermals sage ich es: freut uch! . . . der Herr ist nahe. (Darum) bekümmert euch nicht!" Das klingt so eindringlich, so beruhigend, so aufrichtend. Aber es st eine andere Freude als vergangenen Sonntag; kein lauter Jubel, er es in alle Welt hinausruft (vgl. *„et auditam faciet* . . ." vom Intr. des 2. Sonntags), ondern stille, innige Herzensfreude; das Bild des milden, gütigen, menschenfreundlichen Velterlösers prägt sich in der Seele immer tiefer aus. „Sagt den Kleinmütigen: seid etrost und fürchtet nicht: seht, unser Gott wird kommen und uns erlösen" (Communio):

Ni - hil



Graduale und Alleluja sind ein inständiges Flehen: „O komm, o komm, Emmanuel, ach frei dein armes Israel!"

Immer stärker dringt der Ruf zum Himmel: „Taut, ihr Himmel, hernieder, und Wol-en regnet den Gerechten; auf tue sich die Erde und sprosse den Heiland hervor." Isaias, er Prophet, kann den Messias nicht oft genug verheißen und uns nicht oft genug zum ertrauen ermuntern. „Seid getrost und fürchtet nicht mehr: Gott selbst wird ommen." Und immer deutlicher verkündet er es: „Siehe, die Jungfrau wird empfangen nd einen Sohn gebären: und sein Name wird Emmanuel sein!" *(Communio feria IV.)* ie Morgendämmerung der Erlösung beginnt; die göttliche Sonne verscheucht die Nacht-nd Nebelschleier: „Siehe, der Herr kommt und alle seine Heiligen mit ihm und es wird

an jenem Tage ein großes Licht entstehen." *(Communio feria VI.)* „Vom höchsten Himmel wird er kommen", „vom Throne über den Cherubim". Und am letzten Sonntag stimmt der Sänger schon sein Lied der Jungfrau zu Ehren, von der alles Heil kommen soll, die zarte Melodei: *„Ave Maria, gratia plena . . ."* (Offertorium.)

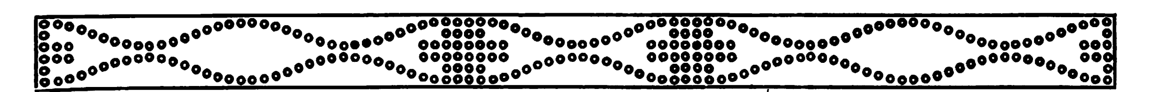
So kommt der Vorabend. Der Sänger kann es kaum mehr erwarten. „In aller Frühe werdet ihr seine Herrlichkeit sehen." Am morgigen Tage wird das Unrecht auf Erden getilgt werden und herrschen wird über uns der Welterlöser: „Ihr ewigen Pforten öffnet euch!"

So ist es Nacht geworden: die „stille, heilige Nacht". Alles schweigt. Alles wartet. Alles harrt. Da öffnet sich der Himmel und eine Stimme ertönt: „Du bist mein Sohn, ich habe dich heute gezeugt." — Tief ergriffen von dem geheimnisvollen Walten göttlicher Erlöserliebe steht alles im Banne dieses weltbewegenden Ereignisses. Und sie ziehen zur Krippe: Ist das der Weltmessias? „Der Herr sprach zu mir: Mein Sohn bist du, ich habe dich heute gezeugt." So sagt das Kindlein in goldlockigem Haar:



Heilige Ruhe und Weihe liegt über diesen schlichten Tönen; das ist keine menschliche Stimme; das ist eine Stimme von oben, *„oriens ex alto"*. . . . Der Sänger staunt und schaut; ihm kommt der Fürst der Finsternis in den Sinn mit seinem Haß und Neid, der Höllenkampf gegen den Nachkommen des Weibes. „Was toben doch die Heiden und sinnen Eitles die Völker!" — Über allem aber waltet die göttliche Erlöserliebe. Nicht Sünde noch Verblendung kann solche Liebe besiegen. Und so hören wir sie noch einmal die Frohbotschaft für die sündige Menschheit: „Der Herr sprach zu mir: Mein Sohn bist du, ich habe dich heute gezeugt." — —

Also steigert sich im Graduale die Messiaserwartung; immer freudiger immer sehnsüchtiger wird das Rufen, und da der gnadenreiche Augenblick gekommen, da hält der Sänger inne und lauscht und schaut ergriffen in die ewigen unendlichen Abgründe göttlicher Liebe.



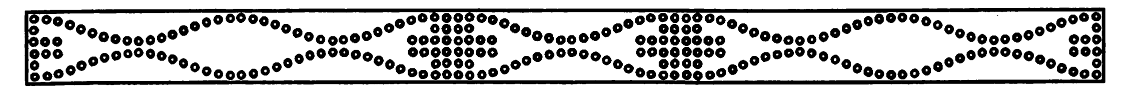
Allerseelen 1915

Ich schaue eine weite Gräberstätte,
Und seh' unzähl'ge Kreuze aufwärts ragen,
Das deutsche Land durchzieht ein großes Klagen
Ob derer, die hier ruh'n im letzten Bette.

Viel' hunderttausend Stimmen hör' ich flehen:
„Den ew'gen Frieden gib, o Herr, nun allen,
Die kämpfend für die Heimat sind gefallen,
Ach, wolle gnädig ihre Schuld nachsehen,

Und Heimat ihnen jetzt bei dir bereiten.
O still ihr Dürsten aus des Himmels Bronnen,
Genießen laß sie deines Reiches Wonnen
Und Sanctus singen durch die Ewigkeiten."

Cochem — Jodoc Kehrer



Karl Loewes Kalender der Heiligen und Märtyrer

Von Dr. Leopold Hirschberg, Dozent der Musikwissenschaft, Berlin

(Fortsetzung)

3. Johann von Nepomuk

(G. A. XIII, p. 58—74)

„Daß die Legenden gegen die historische Wahrheit oft und viel anstoßen, ja, daß sie überhaupt als Dokumente der Geschichte mit großer Vorsicht zu gebrauchen seien, werden sie selbst nicht ableugnen wollen," sagt Herder in seiner Abhandlung über die Legenden. Darum brauchen wir über die vorliegende Nepomukdichtung von Ernst Anschütz in dieser Hinsicht nicht zu rechten; der König Wenzel will den frommen Priester zum Verrat eines Geheimnisses, das ihm die Königin Johanna in der Beichte anvertraute, zwingen und läßt den sich Weigernden in die Moldau stürzen. Tosend brausen die Fluten empor, teilen sich aber, wie von unsichtbarer, göttlicher Hand bewegt; ein himmlisches Klingen ertönt und der Geist des Heiligen entschwebt zu Gott. — Daß die Komposition Loewes nicht in allen Teilen gleichwertig ist, liegt einzig und allein in der Mangelhaftigkeit des Gedichtes, welches den Böhmenkönig polternd und wütend als Theaterbösewicht einführt. In diesen Stellen erhebt sich unser Meister nicht über den Typ der sogenannten „Rache-Arien"; ist doch selbst Beethoven in seinem Oratorium „Christus am Ölberge" bei einer analogen Stelle (Terzett: Jesus, Petrus, Seraph) an dieser Klippe gescheitert. Ernst und würdevoll dagegen mutet die Musik der Nepomukrede an; und von bezaubernder Schönheit ist die Sphärenmusik des Schlusses mit ihren sanft verschwimmenden Akkorden. Darin war ja Loewe überhaupt Meister; und ganz einfache Tonbilder wie dieses:



entschädigen voll und ganz für einige vielleicht schwächere Stellen.

4. Der heilige Ferdinand

(G. A. II, p. 54—61. VIII. p. 117—128)

Er ist der Held des Oratoriums „Der Meister von Avis", gedichtet von Ludwig Giesebrecht. Der geistliche Ritterorden von Avis (so erzählt der Dichter in der Vorrede seines Werkes) wurde, nach dem Muster der Templer- und Johanniterorden, i. J. 1146 gestiftet zum Kampf für die Kirche gegen die Mauren in Portugal, welche damals noch den größten Teil des Landes innehatten. Nachdem die Christenfeinde hier überwältigt waren, suchte man sie in Afrika auf. Ceuta wurde i. J. 1415 von den Portugiesen erobert. Als aber diese auch Tanger angriffen, kam der König von Fez der bedrängten Stadt zu Hilfe, und Ferdinand, der Großmeister des Avisordens, Oheim des Königs Alfonso V. von Portugal, geriet infolge einer Niederlage des christlichen Heeres in die Gewalt der Fezaner. Für seine Freiheit wurde die Zurückgabe von Fez gefordert. Der Großmeister wollte um einen solchen Preis nicht gelöst sein. Er blieb bis zu seinem Tode (5. Juni 1445) in der Gefangenschaft. Die katholische Kirche hat ihn unter ihre Heiligen aufgenommen und betrachtet sein Leiden und seinen Tod als ein Martyrium. Von Calderon ist der Gegenstand als Tragödie *(el principe constante)* behandelt.

An drei Stellen tritt die Idealgestalt des Märtyrers in Loewes Werk in idealer Verklärung vor uns, von denen die eine — der Gesang einiger Strophen des *Stabat mater* — bereits in den „Marianischen Tonschöpfungen"[1]) behandelt ward. Das ganze Wesen des Heiligen aber konnte nicht plastischer und erhabener gezeichnet werden, als in der überaus wunderbaren Arie:

Euern Helfer, euern Sieger
Suchet droben, nicht in mir.

Schon in den beiden ersten Takten des Vorspiels:



spricht die Musik so deutlich, daß man in der Oberstimme das feststehende Firmament vor sich zu sehen glaubt, während der Baß den langsamen, innigst glaubensvollen Augenaufschlag des Dulders, der sich in seiner Qual und Verlassenheit zum himmlischen Vater wendet, erkennen läßt. Im Mittelsatze wird die Begleitung ruhig und kirchlich, mit deutlicher Vorahnung der *Stabat mater*-Klänge, um gegen das Ende hin, durch Übergang in das helle *A*-Dur einen wahrhaft triumphierenden Charakter zu gewinnen. Die Tonintervalle der Schlußworte:



sind in ihrer ungewöhnlichen, wie aus Stein gemeißelten Dynamik, gegenüber dem unruhigen synkopischen Gewoge der Begleitung, bei richtigem Vortrag von so hinreißender Wirkung, daß man die Größe der Loeweschen Darstellungskunst, die doch immer die Linie des Ästhetisch-Schönen strenge wahrt, bewundern und lieben muß!

Nicht minder zeigt sie sich bei der Erscheinung des Geistes des Meisters (im Ordensmantel mit einer Fackel in der Hand). Unruhig flackerndes Tremolando der Streichinstrumente verkündet das Nahen des Unerhörten, es tritt aus den hohen Tonlagen des Orchesters in die Tiefen hinab, um wie mit einem Zauberschlage zu verstummen, wenn der Geist zu reden beginnt. Die wahrhaft erhabene Monotonie der Begleitung weicht nach einem Verharren von 16 Takten dem abermaligen Eintritt des Tremolando und schließt in weihevollster Harmonie, wenn der Geist mit den Worten: „Friede auf Erden!" verschwindet. Der im *pp* erstandene Chor der Ritter: „Und den Menschen ein Wohlgefallen!" beschließt die Szene, die den Hörer an die Pforten der Ewigkeit geführt hatte.

5. Die sieben Schläfer

(Partitur und Klavierauszug bei Schotts Söhne, Mainz; Neudruck von 4 Gesängen G. A. XIV, p. 18—34)

Alle, auch die fanatischsten Gegner Loewes (ein Genus, das erfreulicherweise jetzt in völliger Auflösung begriffen ist), erkennen an, daß „Die sieben Schläfer" ein durchaus eigenartiges Werk darstellen. Loewe hat damit eigentlich das erste wirkliche legendäre Musikdrama geschaffen, das zur Aufführung im Konzertsaal oder in der Kirche absolut ungeeignet ist, vielmehr gebieterisch nach szenischer Darstellung, etwa in der Art der alten Mysterien, verlangt. Weder dem Dichter Ludwig Giesebrecht noch dem Komponisten ist in späterer Zeit ein Werk gelungen, das diesem ersten an Abrundung, Anmut, Frömmigkeit und zwingender dramatischer Gewalt gleichkommt. Gehört schon die bekannte Legende zu dem Lieblichsten und Ergreifendsten, das die fromme Volksdichtung geschaffen, so ist Giesebrecht wie wenige berufen gewesen, die Hauptmomente der Sage in dramatisch-pulsierender Kraft wiederzugeben. „Der Stoff aus Kosegartens Legenden. Das Oratorium wurde im Jahre 1832 gedichtet, im Winter von 1832 auf 1833 von Loewe komponiert, das erste derartige Werk, welches wir gemeinschaftlich zustande gebracht haben," so erzählt der Dichter selbst;[2]) und des Ton-

[1]) Musica Sacra, 1914, Heft 8, 9.
[2]) Gedichte von Ludwig Giesebrecht. 2. verm. Ausg. Stettin 1867. Bd. 1, p. 479.

dichters Tagebuch:[1]) „Der Plan war einfach und klar, die Diktion konzis und natürlich, die Idee groß, dem katholisch-christlichen Glauben sich poetisch anschließend, die Verteilung der einzelnen Nummern glücklich wechselnd. Wenige Abänderungen, die der Dichter sogleich vornahm, rundeten das Werk für die Komposition vollkommen ab und der Winter fand mich dieser ganz ergeben. Neben meinen vielen Berufsgeschäften fand mich die heilige Cäcilia treu und fleißig, ihr geweihtes Reich um eine Gabe zu vermehren."

Die schönen, innig-fröhlichen Worte, bei denen man fast denken könnte, als hätte der Sprecher den herrlichsten aller Chöre, den der Priester aus der Zauberflöte:

„Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben,
Bald ist er ihrem Dienste ganz ergeben"

in stiller Beseligung vor sich hingesungen, kennzeichnen besser als lange Reden das, was die Eigenart des Werkes ausmacht: begeisterte Freude am Schaffen und als Folge davon ein fast in allen Teilen schönstes Gelingen. Wie jedem Erstlingswerke einer neuen Richtung haftet auch diesem einiges an, was einer längst überwundenen Periode angehört; aber diese schwächeren Stellen betreffen nirgends Hauptsachen und könnten entweder fehlen oder durch geringe Umarbeitungen, die in diesem Falle nur einen Akt der Pietät gegen den Meister darstellen, auf die Höhe des übrigen gebracht werden.

Die Aufführung der „Sieben Schläfer" (ich spreche natürlich immer nur von der einzig richtigen, der szenischen) erfordert ganz bedeutende Mittel: nicht weniger wie 10 Solisten (Antipater, Honoria, Martinus und die sieben Brüder) und 4 Chöre (Hirten, Priester, Krieger, Volk). Eine liebevolle Vertiefung in das Werk aber und eine seiner würdige Darstellung wird reiche Früchte tragen, die sich — *mutatis mutandis* — der der Passionsspiele wird an die Seite setzen lassen; selbst im Glauben schwache und gleichgültige Menschen müssen durch das, was sie hören und sehen, gerührt werden. —

Das nur 42 Takte umfassende Vorspiel, keine Ouvertüre im landläufigen Sinne, sondern ein unvergleichliches, vorbereitendes Stimmungsbild, gehört zu den lieblichsten Eingebungen des Meisters und darf auch in instrumentaler Hinsicht einen hohen Ehrenplatz in der Gesamtliteratur beanspruchen. Von den 42 Takten werden 40 vom Streichorchester allein in Anspruch genommen, dem sich noch ein Solo-Cello beigesellt. Im 35. Takte wächst aus dem sanften Präludieren das (wiewohl nur noch einmal am Schluß auftretende) Hauptmotiv:



hervor, das wir als Schlummermotiv bezeichnen wollen; an Prägnanz steht es hinter Wagnerschen Bildungen nicht zurück. Mit dem 41. Takte setzen leise lockend die Holzbläser und Hörner ein und führen sofort in die erste Handlung über. Wie man nach dem Verklingen des Lohengrin-Vorspiels aus höheren Regionen plötzlich zur Erde herniedergezogen wird, so atmet auch der hier eintretende Hirtenchor eine frische Realistik. Morgendämmerung im Gebirge Celion; Hirten unter Leitung des Prokonsuls Antipater und seiner Gemahlin Honoria (Nachkommen des Anicianus) öffnen eine vermauerte Höhle, die der Sage nach das Gebein der vor 190 Jahren vom Kaiser Decius verfolgten sieben Söhne des Anicianus bergen soll. Plötzlich ertönen aus der Tiefe, ohne jede Orchesterbegleitung, die Anfangsworte eines Psalms:



[1]) Dr. Karl Loewes Selbstbiographie. Berlin 1870, p. 145/6.

Bestürzt halten alle ein; eine zweite (höhere) Stimme gesellt sich der ersten zu:

„Ehe denn die Berge geworden,
Und die Erde und die Welt geschaffen worden,
Bist du Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit!"

Ergriffen wallen die Hirten zur Bergkapelle; da treten die sieben Brüder langsam aus der Höhle; zuerst Maximianus und Konstantin, die den Psalm anstimmten, dann Marcianus und Dionysius, die ihn fortsetzen; Johannes, Serapion und Malchus beschließen den Zug. Ganz wundervoll ist die Wirkung dieses sich immer mehr und mehr steigernden Ensembles *a cappella:* Maximianus und Marcianus (2. und 1. Baß), Dionysius und Konstantin (2. und 1. Tenor), Johannes (Alt), Serapion und Malchus (2. und 1. Sopran); diese Verteilung der Stimmen ergibt die merkwürdigsten Wirkungen. Als sie das Licht des Tages begrüßen, ertönt im Orchester *pp* die Choralmelodie: „Erinnre dich, mein Geist, erfreut." Der jüngste der Brüder, Malchus, vom Dichter und Tondichter mit ähnlicher Liebe gezeichnet, wie Händel und Mehul den Benjamin bedacht haben, wird auf Rat des ältesten, Maximianus, in die Stadt geschickt, um Speise zu kaufen; ein wunderherrliches Gebet *(a cappella):*

„Unser Gott, der Ew'ge, Eine,
Schirme dich an jedem Ort!"

geleitet den scheidenden Knaben. Begann in dem Psalm die tiefe Stimme, so hebt das Gebet mit der höchsten an; in kunstvollster, Bach vergleichbarer Folge gesellen sich die übrigen hinzu, so daß es schon ein ästhetischer Genuß ist, die 16 Takte dieses Tonstücks zu sehen, geschweige zu hören. Der Pianissimo-Schluß der ersten Handlung ist von derselben ergreifenden Wirkung, wie der des ersten Fidelio-Aktes.

Szene der zweiten Handlung: Forum in Ephesus, mit der Hauptkirche; aus ihr treten der Bischof Martinus und Priester mit geweihten Fahnen, die sie den Kriegern übergeben. Staunend sieht Malchus überall das Kreuz erhöht; sollte sich seit gestern so viel verändert haben? Nicht minder fällt der Knabe dem Volke durch wunderliche Tracht und Rede auf; als er nun noch gar ein längst nicht mehr geltendes Geldstück, einen Solidus, für ein Brot bietet, da sieht alles in ihm einen von den feindlichen Persern ausgesandten Späher. Man bringt ihn vor den Prokonsul, dem er wahrheits- und unschuldsvoll erzählt:

„Geboren ward ich hier zu Ephesus,
Anicianus Sohn, vor dreizehn Jahren;
Und, sieben Brüder, flohn wir gestern früh
Vor denen, so die Gläubigen verfolgen,
Aus dieser Stadt zum Berge Celion,
Wo eine Höhle uns die Nacht verbarg.
Und heute treibt die Not mich auf den Markt,
Speise zu kaufen mir und meinen Brüdern."

Antipater vermag sich kaum zu fassen:

„Du, Anicianus Sohn?
Seines Enkels Enkel ich!"

Aber des kleinen Malchus Engelsantlitz kann nicht lügen; alle begeben sich zur Höhle. — Musikalisch hervorragend ist in diesem Teile eigentlich alles: die hierarchische Pracht des Priesterchors, der Monolog des Malchus und vor allem die große Fuge:

„Zum Prokonsul! Zum Prokonsul!
Von dem Feinde, von dem Perser
Ist der Knabe ausgesandt."

Der dritte und letzte Akt führt uns wieder zur Höhle der Brüder. Mild und lieblich ist der Abend herangekommen, ein ganzer Tag verflossen und Malchus noch nicht heimgekehrt. Ein wundersames Idyll, nicht frei von Wehmut, ist dieses erste Sextett der harrenden Brüder; ein Bratschensolo, umwoben von harfengleichen Gängen des Cellos und tiefen Tönen des Kontrabasses, grüßt wie sanftes Abendrot. Da kommen alle, von Malchus geführt, und sehen nun das Unglaubliche mit eigenen Augen. Feierlich spricht der Bischof:

„Ihr heil'gen Schläfer Gottes! Hundertneunzig Jahr
Habt ihr wie eine Sommernacht durchschlummert.
Als ihr entschliefet, brach die Dämmerung
Des Tages Christi an, nun steht die Sonne
Im hohen Mittag!
Des Kreuzes Feinde sind nicht mehr!"

Aber der Bitte des Martinus und des Volkes, nach Ephesus zu kommen in ihr Vaterhaus, können sie nicht willfahren. „Uns ist es nicht beschieden, in die vor'ge Heimat einzu-

ehn," spricht Johannes, und die andern stimmen ihm bei. Und nun folgt ihr Abschieds-esang, so zum Herzen gehend, wie nur ein großer wahrer Meister ihn empfinden und iedergeben konnte:

„Wie im Mutterschoß das Ungeborne,
Unbewußt des eignen Lebens, lebt;
Also ruhten wir, des Herrn Erkorne,
Diese Zeit von Schlafes Nacht umwebt."

in Quartett ohne jede Begleitung von Instrumenten. Nun beginnen ganz leise die treicher zu flüstern zu den Worten des Maximianus und Johannes:

„Aber Leben war, dieweil wir schliefen,
Gottes Odem war in unsrer Brust:
Also alle in des Grabes Tiefen
Leben, schlafen selbst sich unbewußt."

llmählich verstummt wieder der Ton des Orchesters, denn sieghaft erheben sich die timmen der sieben Märtyrer:

„Und erwachen einst am Jüngsten Tage,
Sie zum ersten, wir zum andern Mal;
Nun mit unsichtbarem Flügelschlage
Weht der Schlaf uns an zum andern Mal."

anft entschlummern sie zum ewigen Schlaf, einer nach dem andern, zuerst der jüngste, uletzt der älteste. Aber eines erwacht bei diesem erschütternden Sterben, das Solo-Cello des Vorspiels; in dreifachem Piano läßt es seinen Abschiedsruf hören, und das chlummermotiv geleitet den demütigen Chor des weinenden Volkes.

6. Johannes der Täufer

G. A. XVI, p. 83—84. — Geistliche Gesänge von Karl Loewe. Eine Auswahl des Besten zum Gebrauch für Kirche und Haus veranstaltet von Dr. Leopold Hirschberg. Verlag von Georg Bratfisch, Frankfurt a. O. 1905, p. 42—43. — G. A. XIII, p. 51—57)

Das erste der beiden Werke, das „Vokal-Oratorium mit Begleitung der Orgel" (oder es Pianoforte): „Johannes der Täufer", 1861 komponiert, ist *in toto* noch ungedruckt; ur 2 Solostücke sind an den oben bezeichneten Stellen zu finden. Das Bedeutendste ist ie Einleitung (von Runze „Idyll des Gotteslamms" sehr glücklich bezeichnet), deren nstrumentales Vorspiel das Wogen des Jordans unübertrefflich zum Ausdruck bringt. uf die frappante Ähnlichkeit dieses Tonstücks mit der ersten Rheingold-Szene habe ich chon an andrer Stelle[1]) ausführlich (mit Notenbeispiel) hingewiesen.

Die Legende „St. Johannes und das Würmlein", gedichtet von Helmina von Chezy, ist nun wieder einmal eins der Werke, die „groß im kleinen Wunder tun". Wie in inmitten der prangenden Natur unscheinbares Würmlein, von der Hand des Heiligen erührt, zum strahlenden und leuchtenden Johanniswürmlein wird, drückt sich in der Musik Loewes mit solcher Prägnanz aus, daß der in der Dichtung unscheinbar gestaltete Vorgang in die Sphäre des überirdisch Wunderbaren gerückt wird. Schon die Gegensätze des Anfangs: das Blühen und die Farbenpracht organischen Lebens und die Farblosigkeit des Würmleins sind durch dynamische Veränderungen des einfachsten aller Motive:



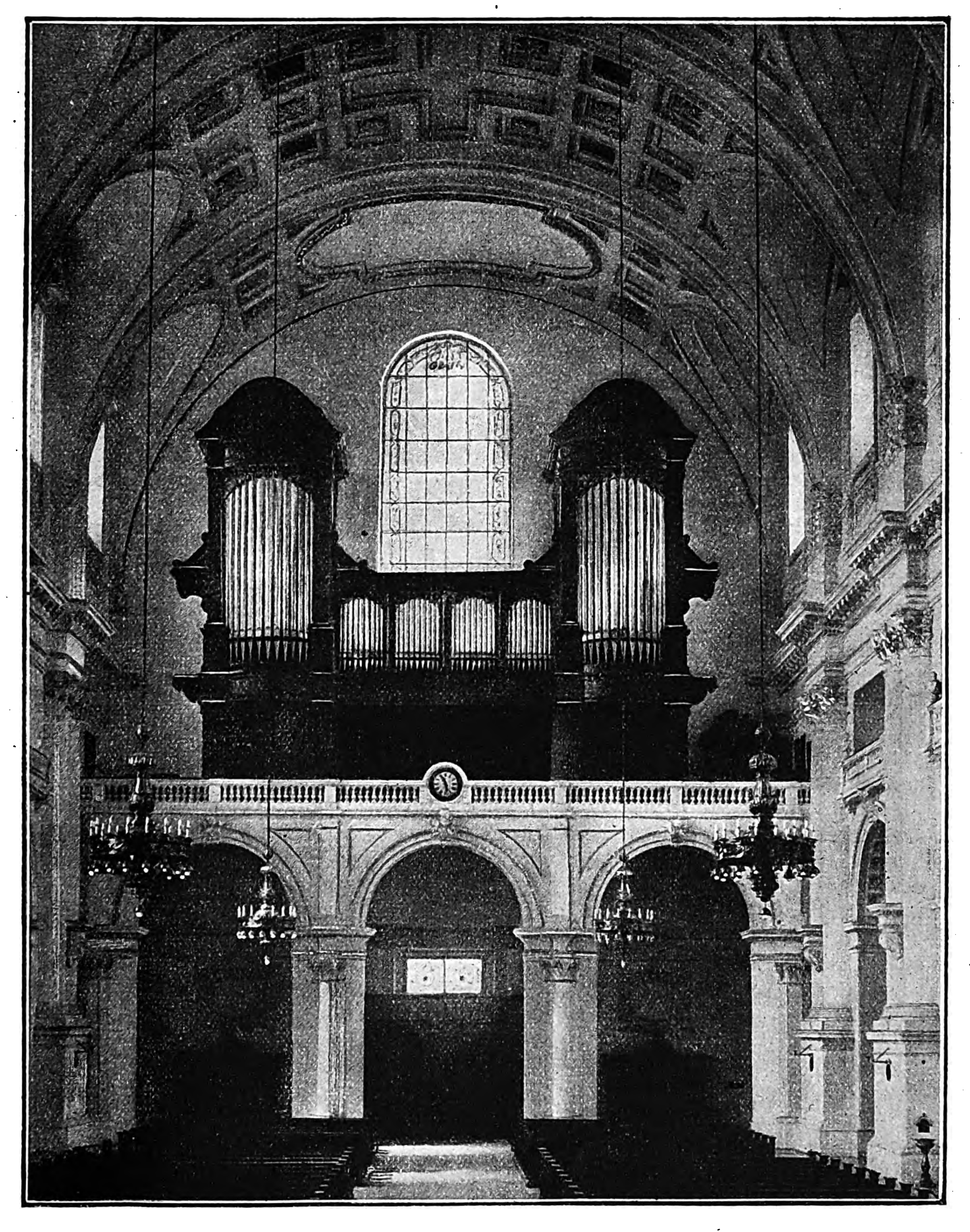
unvergleichlich wiedergegeben; noch bewundernswerter aber ist die Kunst bei der Schilderung des Wunders. Hier ist es in der Tat, als ob in den Tönen des Klaviers ein neuer, seltsamer Lenz erblühte; duftende Blumen scheinen sich förmlich an Johannes emporzuranken, während die Vöglein das Lob Gottes singen. (Schluß folgt.)

[1]) „Wellen und Wogen bei Wagner und Loewe." (Blätter für Haus und Kirchenmusik. m Druck.)

Die neue Sendlinger Kirchenorgel in München

Von Markus Koch, München

Am Montag, den 12. Juli, wurde mit einem Kirchenkonzert, das in der Hauptsache unser Münchner Orgelkünstler, Professor und Hoforganist Ludwig Maier, mit Werken von Händel, Beer-Walbrunn, Reger und Klose bestritt, die neue Sendlinger Orgel ihrer Bestimmung übergeben. Wie die nachfolgend angeführte Disposition



Gehäuse-Entwurf von Fr. X. Bömml

ersehen läßt, stellt sie mit ihren 58 klingenden Stimmen, die zur Zeit größte Münchner Kirchenorgel dar.

I. Manual C—g'''
56 Töne

1. Prinzipal 16'
2. Großflöte 16'
3. Prinzipal 8'
4. Gamba 8'
5. Dulziana 8'
6. Bourdon 8'
7. Jubalflöte 8'
8. Oktav 4'
9. Traversflöte 4'
10. Rauschquinte $2\,^2/_3$' 2'
11. Mixtur 2' 4—5 f. rep.
12. Kornett 8' 3—6 fach
13. Horn 8' *
14. Trompete 4' *

(Fagott 16' ist noch vorgesehen.)

II. Manual C—g'''
68 Töne im Schwellwerk

1. Nachthorn 16'
2. Prinzipalino 8'
3. Salizional 8'
4. Quintatön 8'
5. Lieblich Gedeckt 8'
6. Konzertflöte 8'
7. Unda maris 8'
8. Geigenprinzipal 4'
9. Spitzflöte 4'
10. Sifflöte 2'
11. Superquinte $1\,^1/_3$'
12. Progressivharmonika $2\,^2/_3$' 3 fach
13. Klarinette 8' *
14. Vox humana 8'* in besonderem Schweller mit Tremolo

III. Manual C—g'''
68 Töne im Schwellwerk

1. Bourdon 16'
2. Hornprinzipal 8'
3. Viola 8'
4. Aeoline 8'
5. Vox coelestis 8'
6. Soloflöte 8'
7. Gedeckt 8'
8. Prinzipal 4'
9. Violine 4'
10. Rohrflöte 4'
11. Gemshornquinte $2\,^2/_3$'
12. Pikkolo 2'
13. Terzflöte $1\,^3/_5$'
14. Septime $1\,^1/_7$'
15. Mixtur $2\,^2/_3$' f. rep.
16. Cymbel 1' 3 f. rep.
17. Trompete 8' *
18. Oboe 8' *

Pedal: C—f'
30 Töne

1. Prinzipalbaß 16'
2. Violonbaß 16'
3. Subbaß 16'
4. Harmonikabaß 16'
5. Oktavbaß 8'
6. Cello 8'
7. Flötbaß 4'
8. Quintbaß $10\,^2/_3$'
9. Trompete 8' *
10. Posaune 16' *
11. Bombard 32' *

* Alle Zungen sind aufschlagend.

Spielhilfen:

Manualkoppel II/I, III/I, III/II
Pedalkoppel I, II, III
} als Tritt- und Druckknopf

Oberoktavkoppel II
Unteroktavkopel II
Oberoktavkoppel III
Unteroktavkoppel III
} als Druckknöpfe

Oberoktavkoppel II/I
Unteroktavkoppel II/I
Oberoktavkoppel III/I
Unteroktavkoppel III/I
Oberoktavkoppel III/II
Unteroktavkopel III/II
Oberoktavkoppel III—Man-Ped.
} als Registerzüge

Leerlaufkoppel I. Manual
Tutti ohne Koppeln
Generalkoppel
Registerschwellereinführung
Handregister u. Kombinationen aus dem Registerschweller
} Tritte

Handregister zu den Kombinationen
Freie Kombination
Vorbereitung I und II zur fixierbaren Kombination
Einsteller I und II zur fixierbaren Kombination
Auslöser
Tremolo II. und III. Manual
Zungenabsteller
Pedal Piano

I. Tritt für Registerschw.
II. Echotritt für II. M.
III. Echotritt für III. M.
IV. Echotritt für Vox humana 8'

Kontrolltafel: Zeiger für Registerschweller
Zeiger für Jalousieschweller I
Zeiger für Jalousieschweller II

Die Verteilung der einzelnen Register auf die drei Manuale ist eine glückliche zu nennen, so daß jedes Manual für sich einen anderen geschlossenen Stimmenkomplex darstellt. Ausnahmslos ist die Charakteristik der klingenden Register auf das beste getroffen worden, so daß das Werk sich eines selten schönen und großen Farbenreichtums erfreut. Die Intonation ist mit peinlicher Sorgfalt durchgeführt worden, was sich besonders in den schönen Zungenstimmen (Horn 8', Trompete 4', Klarinette 8', Vox humana 8', Trompete 8', Oboe 8', Posaune 16', Bombard 32') auffallend bemerkbar macht. Das Gesamtwerk, innen und außen, macht den Eindruck echter deutscher Präzisionstechnik.

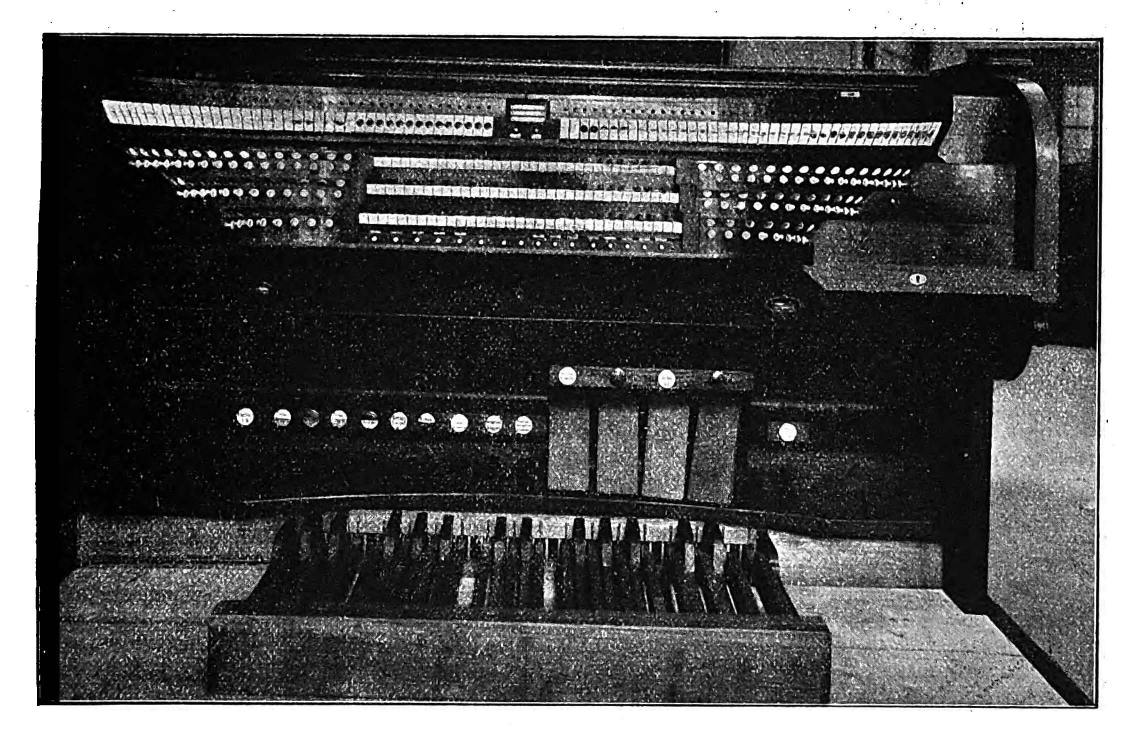
Die große Zahl der Spielhilfen funktioniert lautlos und sicher. Die beiden fixierbaren Kombinationen mit ihren Vorbereitungen, sowie die freie Kombination selbst gestatten es dem Organisten, selbst längere Orgelsätze in der Registrierung vorher einzustellen. Trotz seiner Ausdehnung macht der Spieltisch mit seinem Heer von Tasten, Kipptasten, Registerzügen, Druckknöpfen, Tritten, Anzeigern usw. den Eindruck der klaren, zielbewußten Anordnung, so daß auch fremde Organisten sich in Bälde zurechtfinden können.

Aus einem kleinen Prospekte, der bei der Einweihung verteilt wurde, lassen sich noch folgende Angaben entnehmen:

Der Bau der Orgel nahm 11 Monate in Anspruch. 7 Monate wurde in der Werkstätte gearbeitet, 4 Monate waren zur Aufstellung der Orgel erforderlich. Sie

enthält 4028 sprechende Pfeifen. Die Rohrleitung zur pneumatischen Traktur erforderte über 4000 m verzinnte Hartbleiröhren. Die Orgel hat ein Hauptgebläse und vier Regulatoren mit differenzierten Winddruck zu 95, 100, 105 und 125 mm W. S., auf die verschiedenen Manuale und das Pedal verteilt.

Die schwerste Pfeife (Prinzipal 16') wiegt 118 Pfund und steht im Prospekt, die längste mißt 9,70 m (Bombard 32'), die kleinste 5 mm ($\overset{\equiv}{g}$, Pikkolo 2'). Sämtliche Pfeifen wurden vom Orgelbauer eigenhändig vorintoniert und in der Kirche den Raumverhältnissen angepaßt. Die Windversorgung geschieht mittels eines 2 PS. Elektromotors mit Patentluftturbine.



Auch nach außen zeugt sich die mit allen Errungenschaften der Neuzeit ausgestattete Orgel in mächtigem, aber geschmackvollem Gewande und paßt sich nicht nur im Klange, sondern auch im architektonischen Aufbau der großen Renaissancekirche auf das glücklichste an.

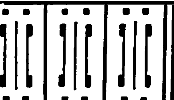
Zahlreich waren schon die Besucher der Orgel und die Gutachten, die unsere besten Fachmänner auf dem Gebiete des neuzeitlichen Orgelbaues (die Professoren Ludwig Maier, Klose, die Organisten Hofmiller, Schmid, Seminarlehrer Dachs) über das Werk bislang abgegeben haben, beweisen einstimmig, daß man der zwar jungen Firma Nenninger u. Moser Orgelwerke selbst größten Stiles zur Ausführung anvertrauen darf; sie wird das Vertrauen jederzeit glänzend rechtfertigen.

Vergrößerung der Pfarrkirchenorgel in Altdorf (Schweiz)

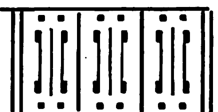
erbaut 1905 nach pneumatischem System durch Goll & Cie. in Luzern. — Jetzige Disposition (1915):

I. Man. Umfang: C—g^3. Winddruck: 110 mm. Bourdon 16'; Prinzipal 8'; Bourdon 8'; Flauto amabile 8'; Gamba 8'; Gemshorn 8'; Dulciana 8'; Trompete 8'; Octave 4'; Rohrflöte 4'; Dolciato 4'; Super-Oktave 2'; Mixtur $2^2/_3$', 4—5 fch.; Harmonie-Kornett 8', 4—6 fch. (mit Septime). — II. Man. (Schwellwerk). Umfang: C—g^4. Winddruck: 95 mm. Groß-Gedackt 16'; Suavial-Prinzipal 8'; Gedackt 8'; Quintatön 8'; Flûte harm. 8'; Viola d'amore 8'; Äoline 8'; Voix céleste 8'; Trompette harm. 8'; Euphonia 8' (aufschlagend); Vogara 4'; Flöte 4'; Spitzquinte $2^2/_3$'; Flageolet 2'; Terzflöte $1^3/_5$'; Echo-Mixtur $2^2/_3$', 4 fch. (zusammengesetzt aus den drei vorherstehenden Reg. nebst 1' bezw. 4'. — Pedal. Umfang: C—f^1. Winddruck: 110 mm.

inzipalbaß 16′; Subbaß 16′; Violonbaß 16′; Bombarde 16′; Flötbaß 8′; Cello 8′; Posaune 8′; Hohl-inte $5^1/_3$′; Prinzipalflöte 4′; Echobaß 16′, Äolsbaß 8′, beide Transmissionen vom II. Man. — III. Man. mit 20 Reg. für später in Aussicht genommen.— Spielhilfen. A. Koppeln: II. Man. z. I. Man., I. Man. Ped., II. Man. z. Ped., Super-Oktavkoppel II—I, Sub-Oktavkoppel II—I, Super-Oktavkoppel im II. M., b-Oktavkoppel im II. M., Melodiekoppel II—I, Melodiekoppel I—II, Normalkoppeln, Generalkoppel, ei Parallelkoppeln als Tritte mit freiem Wind. B. Kollektive, welche die Handregistrierung nicht aus-sen: p, mp, mf, f, ff, Tutti mit Auslöser (als Druckknöpfe und Tritte, die sich gegenseitig auslösen). Chöre, welche die Handregistrierung auslösen: Prinzipalchor, Gedacktchor, Flötenchor, Streicherchor, ıngenchor (sich gegenseitig auslösend). D. Drei freie Kompinationen (Druckknöpfe und Tritte, die sich genseitig auslösen). E. Schwellkasten für das II. Man. F. Registerschweller mit Zeiger für das ganze erk. G. Tremolo für das II. Man. H. Fünf Zungenausschaltungen. J. Automatische Pedalumschaltung t Auslöser, wirkend bei den Kollektiven, bei den Chören und beim Registerschweller. K. Automatische ısschaltung für Voix céleste und Tremolo, wirkend bei den Kollektiven, bei den Chören und beim gisterschweller. L. Calcant. M. Vacat. Jos. Dobler, Musikdirektor



Musikalische Rundschau



Josef Stein †. Am 17. Juli starb in Rosenberg O.-S. der bekannte Kirchenkomponist, Kgl. Musik-rektor Josef Stein, im Alter von 70 Jahren. — J. Stein, der „Nestor der schlesischen Kirchen-omponisten“, wurde am 17. April 1845 zu Königshain bei Glatz als Sohn eines Bauerngutsbesitzers boren, widmete sich dem Lehrerberufe und besuchte das Lehrerseminar zur Liebenthal. Er wirkte als hrer in Mittelsteine und Rengersdorf (bei Glatz), vervollständigte seine musikalische Ausbildung im öniglichen Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin und wurde 1871 zum 1. Lehrer und Chor-rigenten in Grünberg berufen. 1873 erfolgte seine Anstellung als Musiklehrer an das neubegründete minar zu Rosenberg. Hier wurde er 1892 zum Seminaroberlehrer, später zum Königlichen Musik-rektor ernannt. Nach segensreicher Tätigkeit trat er 1911 in den wohlverdienten Ruhestand und beging 1 17. April d. Js. seinen 70. Geburtstag. Seine Verdienste um die Kirchenmusik und um die Hebung s Musikunterrichts in Lehrerbildungsanstalten fanden durch Verleihung des Roten Adlerordens 4. Klasse ıd des Kronenordens 3. Klasse behördlicherseits Anerkennung.

Josef Stein hat sich als äußerst fruchtbarer Kirchenkomponist in der kirchenmusikalischen Welt nen guten Namen erworben. Seine zahlreichen Werke (weit über 100) werden nach den Urteilen der eferenten des „Cäcilienvereins“ zu den besten Kirchenkompositionen gezählt. Der Komponist dokumen-rt sich in allen seinen Werken (Messen, Gradualien, Offertorien, Litaneien, Liedern usw.) s ein Tonsetzer, der mit großer Sorgfalt und Genauigkeit bezüglich der Faktur und mit hohem Ver-ändnis für die Würde des kirchlichen Stils arbeitete.

Mit dem Hinscheiden Josef Steins ist auch ein hervorragender Musikpädagoge vom Schauplatz iner Wirksamkeit abgetreten. Gegen 40 Jahre hindurch erteilte er mit Feuereifer und der vollsten ingabe seines Wissens und Könnens den Seminar-Musikunterricht. Seine Schüler folgten ihm willig ıd gern. Mit feinem Geschmack stellte er die Programme für die Musik-Aufführungen im Seminar zu-mmen und fesselte durch seine Darbietungen die Zuhörer.

So ist mit ihm ein fruchtbarer Kirchenkomponist, ein tüchtiger Musiker, ein hervorragender Musik-hrer, ein guter, braver, nur den Idealen zugewandter Mensch aus diesem Leben geschieden. Ehre inem Andenken! — Karl Hoppe

Im Benediktinerstift **Fiecht** (Tirol) starb am 4. Oktober der Chorregent und Präfekt des Stiftes H. Pater Bernard Auer O. S. B. nach langer Krankheit. Geboren zu Brunneck am 1. November 1876, t er am 20. August 1897 in den Orden, legte am 30. Juni 1901 die feierlichen Ordensgelübde ab, wurde 1 26. Juli 1901 zum Priester geweiht, studierte 1907 an der Kirchenmusikschule in Regensburg und ar ein ebenso tüchtiger und begeisterter Kirchenmusiker wie bescheidener und frommer Priester. R. I. P.

In **Regensburg** verschied am 18. Oktober im Alter von fast 80 Jahren Herr Emil Härtling, Ober-ktor a. D. bei der Firma Pustet; er stand 34 Jahre der liturgischen Abteilung mit reichem Können, oßer Umsicht und emsigem Fleiße vor. Mit ihm ging gleichsam in Stück praktischer Choralgeschichte zu rabe, denn viele Choralausgaben der Firma Pustet, sowie auch der anderen liturgischen Bücher gingen ırch seine Hand. R. I. P.

Die **Kirchenmusikschule Regensburg** begann am 17. Oktober in herkömmlicher Weise ihr intersemester und damit den 42. Kursus. Die Mehrzahl der Studierenden sind Priester und gehören lgenden Diözesen Deutschlands und Österreichs an: Augsburg, Breslau, Freiburg i. B., München-Freising, ünster, Olmütz, Regensburg, Tarnow, Trient.



Besprechungen



Piel-Manderscheid. Harmonielehre zunächst für Lehrerseminare und Kirchenmusik-Schulen und zur Vorbereitung auf die Gesanglehrerprüfung. 11. Aufl. **Düsseldorf, Schwann.** Preis geb. 6 *M*.

Weinberger-Schmidtkonz. Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. 1. Abteilung: Lehrstoff der Präparandenschulen. 6. Aufl. **München, Beck.** Preis geb. *M* 3.60.

Der bekannten und bewährten „Harmonielehre" des am 21. August 1904 verstorbenen und in Kreisen des Cäcilienvereins unvergeßlichen Seminaroberlehrers Piel hat sein Schüler und späterer Kollege Manderscheid schon in der 10. Auflage eine ebenso fachkundige wie pietätvolle Bearbeitung angedeihen lassen; die vorliegende 11. Auflage bezeichnet der Herausgeber als eine Neubearbeitung in den meisten Abschnitten. Alles was wir seinerzeit zum Lobe der 10. Auflage gesagt, gilt auch für die Neuausgabe. Daß das deutsche Kirchenlied und der gregorianische Choralgesang nach der Vaticana eine eingehende Behandlung erfahren, davon zeugen die Seiten 227—317. Der Verfasser steht natürlich auf dem Boden der diatonischen Choralbegleitung, und zwar mit einer solchen Selbstverständlichkeit, daß er irgend eine andere Begleitungsweise gar nicht der Erwähnung wert hält. Es darf wohl gesagt werden: Wer Piel studiert und verarbeitet hat, beherrscht seine Harmonielehre ins einzelnste und wird als Kirchenmusiker in dieser Beziehung keiner Frage ratlos gegenüberstehen. Freilich wird manchem Lehrenden und Lernenden in kleineren Verhältnissen das Werk zu umfangreich sein; für diesen Fall sei auf den trefflichen Auszug aus Piels Harmonielehre hingewiesen, den A. Wiltberger im gleichen Verlage hat erscheinen lassen.

Auch Weinbergers, besonders in den bayerischen Lehranstalten vielgebrauchte „Harmonielehre" liegt in ihrer I. Abteilung („Lehrstoff der Präparandenschulen") in neuer 6. Auflage vor. Wenn auch nach dem Vorwort (S. III) der Grundplan des Buches, der sich streng an die Lehrordnung von 1912 anschließt, nicht berührt wurde, so zeigt sich doch in ausgiebiger Weise die geschickte und erfahrene Hand des Neubearbeiters, des K. Seminarlehrers Schmidtkonz in Bamberg, der mit feinem pädagogischen Geschick so manches verbessert hat, was dem Buche in seinen früheren Auflagen, wir wollen nicht sagen als Fehler, aber doch als Unvollkommenheit anhaftete; so z. B. ist das Kapitel über den Rhythmus vollständig neubearbeitet. Daß der 1. Teil („Allgemeine Musiklehre") etwas ausführlich und der 2. Teil („Akkordlehre") mit Übungsbeispielen reich bedacht ist, darf eher ein Vorteil als ein Nachteil angesehen werden. Da uns die II. Abteilung des Werkes nicht vorliegt, können wir nicht entscheiden, wie viel in derselben für das den Lehrerseminaren so wichtige Kapitel: „Kirchenmusik", speziell für das kirchliche Orgelspiel (Begleitung des gregorianischen Gesanges nach der *Editio Vaticana* (!), des deutschen Kirchenliedes usw.) abfallen wird; jedoch darf auch hier der Name Schmidtkonz volles Vertrauen einflößen.

Breu, S. Deutsches Jugendliederbuch für Gymnasien, Oberrealschulen, Realschulen und andere höhere Lehranstalten. 5. Auflage. **Essen, Baedecker u. Würzburg, H. Stürtz.** Preis 1 *M*.
— — Das elementare Notensingen für höhere Lehranstalten. Preis 50 *Pf*.

Schmidt, Dr. H. — Schuberth, J. Lehrbuch für den Gesangunterricht an den höheren Schulen Bayerns. **München & Berlin, Oldenbourg.** Preis ungeb. 40 *Pf*, geb. 55 *Pf*.

Das ‚Deutsche Jugendliederbuch' dient dem Zwecke: „unbeschadet des höheren Chorgesanges auf allen Stufen des Schullebens das ein- und zweistimmige Lied hauptsächlich und immer wieder zu berücksichtigen". Es enthält in seiner Neuauflage 195 Lieder, und zwar: Geistliche Volkslieder, Heimatlieder, Naturlieder und eine Reihe Lieder verschiedenen Inhalts; außer diesen Liedern in ein- bis zweistimmiger Fassung bietet dasselbe auch noch dreistimmige Gesänge für drei gleiche und drei gemischte Stimmen, so daß also in dem billigen Werkchen allen gesanglichen Verhältnissen und Bedürfnissen unserer höheren Lehranstalten, soweit sie die Volksliedpflege betreffen, für die ganze Dauer der Schulzeit Rechnung getragen ist. — Das „elementare Notensingen" gliedert sich in eine Abteilung für tonale und rhythmische Elementarübungen und in einen Liederkursus und ist als Ergänzungsheft zu jedem Schulliederbuch, speziell zu des Verfassers „Jugendliederbuch" gedacht. Der Name des Verfassers bürgt allein schon für die Gediegenheit des Inhalts.

Das 3. Büchlein umfaßt auf 104 Seiten Übungen zur Einführung in die gebräuchlichsten Tonarten und Rhythmen, Ton- und Stimmbildungsübungen, 60 Volkslieder und volkstümliche Gesänge und ist von den beiden auf dem Gebiete der Gesangspädagogik ebenfalls bekannten Lehrern „im Anschluß an den in der Schulordnung für die höheren Lehranstalten Bayerns vom 10. Juni 1914 enthaltenen Lehrplan für Gesang" herausgegeben. Man darf dem Büchlein im allgemeinen wohl eine gute Aufnahme voraussagen, wenn auch die Praxis mit manchen Übungen, Fach- und anderen hochwissenschaftlichen Ausdrücken (vgl. z. B. die Anmerkung S. 43: „Der aufsteigende Pfeil zeigt den physiologisch höheren Sitz (!) des folgenden helleren Vokals an") nicht einverstanden sein wird. Der eine ganze Seite umfassende Anhang „Die Baßnoten mit Übungen" nimmt sich in dieser Umgebung aus wie ein *„passer solitarius in tecto!"*

Aus dem Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg:**

Höfer, F., Op. 51. *Requiem* mit Libera für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, zwei Trompeten und zwei Posaunen. Partitur 2 ℳ, Singstimmen à 30 ₰, Instrumentalstimmen à 20 ₰.

Der Komponist bezeichnet sein *Requiem* als für „einfache" Chorverhältnisse gedacht (Vorwort S. 2); hätte er gesagt für „mittlere" Chorverhältnisse, so wäre er der Wirklichkeit näher gekommen, denn so „einfach" ist das Opus nicht. Aber es ist ein edel und klangvoll konzipiertes, wir möchten fast sagen ein vornehm-herbes Werk, wenn nicht hie und da eine kleine melodische oder harmonische Banalität diesen vornehmen Ton stören würde (vgl. z. B. *Tractus* S. 8: *ultionis*; *Offertorium* S. 14: *de ore*; *Sanctus* S. 19: *gloria tua; Benedictus* S. 20: Das letzte *qui venit).* Auch für Abwechslung hat der Verfasser durch Einführung von Falsobordonesätzen gesorgt, so namentlich im *Graduale* und in der *Sequenz,* in der er aber unbegreiflicherweise bei den Choralversen die Version der Medicaea gewählt hat, eine Wahl, die infolge der schwerfälligen Notation und Begleitung sogleich auffällt. Abgesehen von diesen Schönheitsfehlern, die bei einer baldigen 2. Auflage leicht zu verbessern sind, ist das *Requiem* ein, besonders jetzt für die Allerseelenzeit, warm zu empfehlendes Werk, das die Dutzendware gerade auf diesem Gebiete weit überragt, und es besteht Aussicht, daß der Komponist mit seinem großen satztechnischen Können, wenn er die bisherigen Grenzen nicht überschreitet, manchen bekannten Kirchenkomponisten-Namen bald überflügeln wird.

Engelhart, F. X. Zwölf Lieder zur Verehrung des Jesuskindes, der Mutter Gottes, der heiligen Familie und des heiligen Schutzengels für zwei bis drei Oberstimmen mit Orgel oder Harmoniumbegleitung. 2. Auflage. Partitur 1 ℳ 20 ₰, zwei Stimmen à 60 ₰.

— — Op. 51 B. Fünf Marienlieder und zwei Weihnachtslieder für Soli, zwei bis vier Oberstimmen mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 2 Stimmenhefte à 45 ₰.

Vorliegende Lieder sind Bearbeitungen der Ausgabe für vier- bis siebenstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Die weite Verbreitung der viel und gern gesungenen Lieder wie: Morgen- und Abendgebet, Der Engel des Herrn, *Immaculata,* O du Heilige, Ave-Maria-Glöcklein, Maria vom Siege, Angelus-Läuten, Bei Bethlehem usw. haben den Autor bestimmt dieselben nunmehr auch Frauenchören, namentlich in Klöstern und Instituten, Jungfrauenkongregationen usw. zugänglich zu machen; daß die Gaben dankbarst aufgenommen wurden, beweist am besten der Umstand, daß die zwölf Lieder bereits in 2. Auflage vorliegen. Ich habe mich beim Erscheinen der Ausgabe für gemischten Chor bereits ausführlich über diese Lieder ausgesprochen und verweise hier auf das diesbezügliche Referat *(Musica Sacra,* 44. Jahrg. 1911, S. 167). Speziell sei noch auf die beiden „Weihnachtslieder" in Op. 51 B für die kommende Weihnachtszeit hingewiesen. Die splendide Ausstattung und der billige Preis empfehlen die Sammlungen ohne weitere Worte.—

Neue Kriegsliteratur

Aus dem Verlag von **Breitkopf & Härtel:**

Katholisches Gesangbuch für das deutsche Heer. 50 Gesänge mit einem Anhang: Gemeinsame Lieder für die christlichen Bekenntnisse. Mit kirchlicher Approbation. 20 ₰.

Schreck, G. Halt aus, mein Volk! Für vierstimmigen gemischten Chor.

Trautner, Op. 62. Die Toten. Für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur à 1 ℳ.

Aus der Sammlung „Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder". Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung:

Nr. 21: **Schreck, G.** Das ferne Grab. Nr. 22: **Bleyle, K.,** Op. 30, Nr. 2. Das Vaterland. Nr. 23: **Andreä, J. V.** Der sterbende Soldat. Nr. 24: — — Auf Feldwache. — Matrosenlied. Nr. 25: — — Der Dragoner. — Soldatenlied. Singstimme mit Klavierbegleitung à 60 ₰ bezw. 1 ℳ.

Karg-Elert, Op. 111. 6 Kriegslieder im Volkston. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Aus „Volkesstimme — Gottesstimme" von R. Dehmel.

Zöllner, H., Op. 135. Deutschland! Dichtung von einem Arbeiter. Für einstimmigen Gesang (Solo oder Männerchor) mit Klavierbegleitung oder für Männerchor ohne Begleitung. Partitur 1 ℳ, Stimme à 15 ₰.

Aus dem Verlag von **Böhm & Sohn, Augsburg:**

Goller, V., Op. 76. Im Feld. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 2 ℳ.

Griesbacher, P., Op. 188. Schwert-Lyra. Fünfzehn religiöse Lieder für Kirche und Haus, für eine Singstimme oder Unisonochor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Seitz, Frz., Op. 28. Drei Grabgesänge für gefallene Krieger, für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Welker, M., Op. 67. Vier Gesänge zum Begräbnis eines Kriegers für vierstimmigen gemischten Chor. Heft I und III, Partitur à 80 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Aus dem Verlag der **„Preussischen Verlagsanstalt", Berlin SW. 68:**

Pasch, O. Gebet des Kaisers. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 80 ₰.

Aus dem Verlag von **J. B. Grach, Trier:**

Mörschbacher, H. J. Hundert Lieder für Kirche und Vaterland. 1 ℳ.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

48. Jahrg. ∵ 1915 ∵ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg | 12. Heft Dezember

Zur Geschichte der „Missa de angelis"
(Kyriale Vaticanum Nro. VIII)

In seiner tüchtigen Schrift „Zur Geschichte des *Ordinarium Missae* in der deutschen Choralüberlieferung" (V. Heft der „Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg, herausgeg. v. Prof. Dr. Wagner", Regensburg, Fr. Pustet 1911) kommt Dr. Sigl auch auf die bekannte *„Missa de angelis"* zu sprechen, die uns das *Kyriale Vaticanum* unter Nro. VIII bietet. Ist diese Choralmesse auch nicht gerade eine der wertvollsten, so ist sie doch eine der vielgesungensten, und deshalb mag es für unsere Leser von Interesse sein, wenn wir im nachfolgenden des Verfassers Ausführungen mitteilen.

Als ältestes Beispiel der zyklischen[1]) choralischen *Missa* wird wohl die *Missa* zu gelten haben, die in Kod. 54 (Stuttgart) *„Missa Hispanica"* heißt und auch in außerdeutschen Dokumenten schon im XV. Jahrh. überliefert ist. Sie ist als die *„Missa de angelis"* des *Kyriale Vaticanum VIII* anzusehen, ähnelt aber hier mehr der Fassung der *Medicaea*.

Es ist ein Verdienst der ausländischen Forschung, der Geschichte dieser *Missa* in den letzten Jahren nachgegangen zu sein. Lange Zeit kannte man die Weise nur aus Büchern des XVI. Jahrh., bis Gastoué *(Revue de chant grégorien 13e année, pag. 181)* in einem dem XV. Jahrh. angehörigen und für die Kathedrale von Rouen geschriebenen Graduale ein *Kyrie* fand mit dem Titel: *„de angelis"*. Ein anderes Ms. (904) aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. enthält am Schlusse unter den Meß-Stücken, die im ausgehenden XVI. Jahrh. hinzugefügt wurden, an zweiter Stelle ein *Kyrie „de angelis"*. Des weiteren zeigt Grospellier *(Revue du chant grégorien, 13e année, pag. 88 sqq.)*, daß die Singweise des *Kyrie „de angelis"* keine andere ist als die des *Alleluia „Ante thronum"* des Graduale von Lyon vom Jahre 1530. Er glaubt, daß sie einem franziskanischen Prosarium des XIV. Jahrh. entlehnt sei. Beide Gelehrte kommen also darin überein, daß die Weise noch dem XIV. Jahrh. angehört. Weiter entdeckte Grospellier in der Bibliothek Ginon (des Pfarrers von St. Joseph zu Grenoble) ein Gesangbuch der Franziskaner aus dem Jahre 1402 mit zweistimmigen Gesängen (zumeist *Kyrie* und *Gloria*), darunter das *„Tota pulchra es"* der Franziskaner, dessen Melodie mit derjenigen der Engelmesse sicher in Beziehung steht.

Wie unsere Messe zur Bezeichnung *„Missa Hispanica"* kommt, ist durch Dom Pothier *(Revue du chant grégorien, 13e année, pag. 113)* aufgeklärt worden. Er fand das *Kyrie*, *Gloria* und *Sanctus* der *„Missa de angelis"* auch in einem Graduale einer zur Kathedrale Toledo gehörigen Kapelle mozarabischer Liturgie. Damit ist die verhältnismäßig frühe Existenz dieser Messe dies- und jenseits der Alpen und Pyrenäen erwiesen, und es liegt der Schluß nahe, daß sie von Spanien aus in die nördlich gelegenen Länder gebracht und daher als *„Missa Hispanica"* bezeichnet wurde. Sie erscheint also zunächst in Dokumenten romanischer Herkunft mit dem Ende des XIII. Jahrh. Es ist bereits bemerkt worden, daß sie die erste choralische *Missa* im modernen Sinne ist, mit gleicher Tonart und gleichem melodischem Materiale in den fünf Stücken. In den neuesten Büchern heißt sie *„Missa de angelis"* (K. V. *Missa VIII)*. Wie sehr sie geschätzt war, beweist der Umstand, daß das *Kyrie* auch tropiert wurde,[2]) und noch heute gehört sie zu den beliebtesten Messen des *Ordinarium Missae*.

---

[1]) „Zyklisch" wird jene Choralmesse genannt, in welcher alle fünf Meßstücke *(Kyrie, Gloria etc.)* nach Tonart und Thema in einheitlichem Stile komponiert sind. (Der Wechsel zwischen dem V. und VI. Ton ändert hieran nichts.)

[2]) Diesen sehr schönen Tropus hat Dom Pothier mitgeteilt in der *„Revue du chant grégorien", 1905, pag. 81 sqq.* Cfr. Dr. Sigl, Theol.-Prak. Monatsschrift, Passau, Septemberheft 1911, S. 749.

Die kirchenmusikalischen Bestimmungen zum Hochamt nach der Editio Vaticana

Von Präfekt E. Schmid, Chorallehrer am Priesterseminar Freising

1. Introitus

„Während der Priester zum Altare hinzutritt",[1]) aber nicht eher als bis er am Altare angelangt ist,[2]) beginnen die Sänger die Antiphon zum Introitus. Diese wird an einem Ferialtage oder *Festum simplex* von einem Vorsänger angestimmt bis zum Sternchen, an anderen Festen und an Sonntagen von zweien, an Hochfesten von vieren, wenn die Zahl der Sänger dafür ausreicht. Der Chor fährt fort bis zum Psalmvers. Den ersten Teil desselben bis zum Sternchen und das *Gloria Patri* singen die Vorsänger; den zweiten Teil der beiden Verse übernimmt der Chor. Dann wird der Introitus von allen, ohne daß eigens angestimmt würde, also vom ersten Wort an nochmals gesungen bis zum Psalm.

Am Karsamstag fällt der Introitus aus; denn die Litanei führt unmittelbar zum *Kyrie* über. Am Pfingstsamstag gilt dasselbe, aber nur für die Messe, welche sogleich auf die Wasserweihe folgt.

2. Kyrie

„Ist der Introitus zu Ende" (also nach möglichst kurzem Zwischenspiel), „so singt der Chor abwechselnd mit den Vorsängern oder mit einem anderen Chor dreimal *Kyrie eleison,* dreimal *Christe eleison* und wieder dreimal *Kyrie eleison.* Das letzte *Kyrie* wird (im Choralgesang) in zwei oder auch in drei Teile geschieden, wie es durch das einfache und doppelte Sternchen angegeben ist. Sind bloß zwei Teile (also nur ein Sternchen), so wird der erste Teil von den Vorsängern oder vom ersten Chore gesungen, der zweite von allen. Finden sich drei Teile, also ein Sternchen bei der ersten, zwei Sternchen bei der zweiten Teilung, so trifft der erste Teil die Vorsänger; der zweite, der die Melodie des ersten Teiles wiederholt, wird von den übrigen, der dritte von allen gesungen. Manchmal treffen sogar fünf Teile (z. B. im ersten *Kyrie* aus den *Cantus ad lib.*); auch für solche Fälle ergibt sich die Vortragsweise aus dem Gesagten."

3. Gloria

„Das *Gloria in excelsis* singt der Priester allein mit erhobener Stimme; darauf fährt der Chor fort: ‚*Et in terra pax hominibus*' etc., und zwar in zwei Teile geschieden, die einander antworten, oder der Chor singt abwechselnd mit den Vorsängern."

Das *Gloria* darf nicht ganz rezitiert, sondern höchstens so ausgeführt werden, daß je ein Vers gesungen, der andere während des Orgelspiels gesprochen wird.[3]) Daß dabei jene Stellen, bei welchen der Priester am Altare oder am Sedile eine Reverenz macht, zu singen, nicht zu rezitieren seien, ist nicht vorgeschrieben. Vielmehr ist hierin dem Chor Freiheit gelassen.[4])

4. Graduale, Alleluia, Tractus

„Nach Beendigung der Epistel oder der Lektion wird von einem oder von zwei Sängern das sogenannte Gradualresponsorium angestimmt bis zum Sternchen und alle

---

[1]) *De ritibus servandis in cantu Missae,* in der Einleitung zum *Graduale Romanum* der Vatikanischen Ausgabe.

[2]) So sind die Worte *„Accedente sacerdote ad altare"* zu verstehen. Ganz deutlich spricht sich in diesem Sinne das *Decr. auth. 2424 ad 7* aus. Vgl. Bonvin in *Musica Sacra* (Regensburg) 1909, S. 98.

[3]) *Decr. 970.* Das gilt für die römische Rezitationsweise; dagegen wäre es nicht verboten, mehrere Sätze hintereinander auf einem Tone zu singen. Vgl. *Musica Sacra* 1915, S. 147 ff.

[4]) *Decr. 3457.*

oder wenigstens die dazu bestimmten Sänger fahren fort mit gehöriger Aufmerksamkeit. Zwei singen den Gradualvers, den vom Sternchen an der ganze Chor zu Ende führt. Es kann auch nach der Weise eines Responsoriums, wenn dies entsprechender scheint, der Vers von den Vorsängern oder von einem einzigen ganz gesungen werden, worauf der Chor den ersten Teil bis zum Verse wiederholt."

„Ist *Alleluia, alleluia* mit dem zugehörigen Verse zu singen, so wird das erste *Alleluia* von einem oder zwei Sängern angestimmt bis zum Sternchen, der Chor wiederholt das *Alleluia* und fügt den Jubilus an, indem er auf der Silbe *a* weitersingt. Die Vorsänger haben den Vers zu singen, den wie beim Gradualvers der Chor vom Sternchen an mitsingt und beendet. Ist der Vers zu Ende, so wiederholen ein oder mehrere Vorsänger das *Alleluia* und der Chor fährt gleich mit dem Jubilus fort, sodaß diesmal das Wort *Alleluia* nur einmal ausgesprochen wird."

„Vom Sonntag Septuagesima an fällt das *Alleluia* mit seinem Verse aus und es wird der Traktus gesungen, dessen einzelne Verse von den beiden untereinander abwechselnden Chorhälften oder abwechselnd von den Vorsängern und dem Gesamtchor gesungen werden."

„Zur Osterzeit wird das Graduale ausgelassen und an seiner Stelle *Alleluia, alleluia* mit dem Vers gesungen wie oben angegeben. Darauf folgt sogleich ein weiteres *Alleluia,* das von einem oder zweien bis zum Jubilus angestimmt und von allen ohne Wiederholung zu Ende gesungen wird. Der Vers und das nochmalige *Alleluia* am Schluß werden gesungen wie oben beschrieben."

Für die Gesänge zwischen den Lesungen wurde von der Ritenkongregation öfters eingeschärft, daß alles zu singen oder wenigstens mit Orgelspiel zu rezitieren sei. Wenn die Orgel nicht gespielt werde, so sei der Traktus ganz zu singen.[1]) Damit ist jedoch nicht gesagt, bemerkt Drinkwelder,[2]) daß der Traktus in diesem Falle ganz nach der Choralmelodie zu singen sei. Es genügt auch eine einfachere Melodie, ja selbst ein Singen auf einem Tone, das vom bloßen Sprechen zur Orgelbegleitung wohl zu unterscheiden ist.

Es wäre z. B. wohl angängig die Verse des Graduale, *Alleluia* oder Traktus mit der im Offizium üblichen Psalmenmelodie vorzutragen[3]) oder mit der etwas reicheren Psalmenmelodie, wie sie der Introitusgesang enthält,[4]) oder mit der Melodie des *Magnificat* und des *Deus in adiutorium* im feierlicheren Tone *ad libitum.* F. X. Haberl hat, noch weiter gehend, den Vorschlag gemacht, die Verse des Graduale, *Alleluia* und Traktus in Falsibordoni zu singen.[5]) Für den Fall, daß aus Mangel an Kräften oder an Zeit (zur Probe) der Vortrag dieser Texte in Choralmelodien oder in vollständig ausgeführter mehrstimmiger Musik nicht möglich ist, eröffnet der Vortrag dieser Texte in Psalmenmelodien oder in Falsibordoni einen Ausweg, der abwechslungsreicher und künstlerisch etwas anziehender ist als das sonst notwendige Rezitieren.

5. Sequenz

„Die Sequenzen singt man abwechselnd, entweder Vorsänger und Chor oder in zwei Chören."[6])

---

[1]) *Decr. 3108 ad 14.*

[2]) Gesetz und Praxis, (12. Bdch. der Sammlung „Kirchenmusik" Regensburg, Fr. Pustet) S. 136.

[3]) So schlägt A. Sandhage mit ausführlicher Begründung vor in der Gregor. Rundschau 1909, S. 101.

[4]) Allerdings hat Rom einer Gradualausgabe, welche die Gradualien und Traktus in dieser Weise behandeln wollte, die Gutheißung verweigert. Damit sollte aber unseres Erachtens nur verhütet werden, daß die vatikanischen Melodien dieser Gesänge von vornherein und durchwegs unterdrückt würden. Im einzelnen Falle dieses gekürzte Verfahren anzuwenden, ist zulässig; könnte man ja doch sogar irgend eine freie Komposition des betreffenden Textes verwenden, um wieviel mehr also die kirchliche Psalmodie!

[5]) In *Musica Sacra* 1909, S. 104 ff. und 109 f.; vgl. auch *Musica Sacra* 1890, S. 51—62 (64 Psalmkadenzen Viadanas) und 1890 („Über Falsibordoni", S. 20 und „das Unterlegen der Psalmverstexte bei den Falsibordoni", 39 und 52). Eine kurze Anleitung zum Unterlegen der Texte unter die Falsibordoni gibt Haberl auch in *Musica Sacra* 1909, S. 109. Als Musikbeilage zu Jahrgang 1909, Heft 8 erschienen 75 Falsibordoni über die acht Kirchentöne von Orpheo Vecchi (Partitur 40 ₰), und zwar 48 Nummern für vierstimmigen zumeist gemischten Chor (einige davon auch für Männerchor) und 27 für fünf gemischte Stimmen.

[6]) Einen Vorschlag für den sinngemäßen Vortrag der Ostersequenz mit sorgfältiger Berücksichtigung des Textes gibt das Cäcilienvereinsorgan 1909, S. 25: *Victimae—Christiani:* Gesamtchor. *Agnus—peccatores:* Unterstimmen. *Mors—vivus:* Oberstimmen. *Dic—via:* Unterstimmen (als Darsteller der Apostel) oder Gesamtchor (als Vertreter der Christenheit). *Angelicos—Galilaeam:* eine oder mehrere Sopranstimmen. *Scimus* bis Schluß: Gesamtchor.

Stabat mater trifft am Feste der sieben Schmerzen der Allerseligsten Jungfrau, nicht aber in einer diesbezüglichen Votivmesse.[1])

Dies irae ist in allen Requiemsämtern ganz vorzutragen; auch die Strophen, denen der Charakter der Fürbitte zu fehlen scheint, sind nicht auszulassen.[2])

6. Credo

„Nach dem Evangelium stimmt der Priester an: ‚*Credo in unum Deum*', vorausgesetzt, daß es überhaupt zu singen ist; der Chor fährt fort: ‚*Patrem omnipotentem*' usw., entweder alle zusammen oder abwechselnd, je nach Ortsbrauch."

Das *Credo* ist ganz zu singen;[3]) nach den Rubriken darf nichts rezitiert werden. Damit ist unsere Art der Rezitation, das Singen auf einem Ton mit Orgelbegleitung, nicht verboten.[4]) Entsprechend ist es, darauf zu achten, daß unter anderem das *Et incarnatus est* in feierlicherer Weise, nicht auf einem Tone vorgetragen werde. Übrigens wird man diesbezügliche Schwierigkeiten verhältnismäßig leicht lösen, wenn man reichlicheren Gebrauch von den Choralkredos macht.

Daß es nicht angängig ist, während des Kredogesanges still das *Dominus vobiscum* zu beten und weiter zu zelebrieren, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung.[5])

7. Offertorium

„Das Offertorium wird von einem, zwei oder vier Sängern angestimmt wie der Introitus und vom Chor zu Ende gesungen."

Rezitation ist gestattet, nicht aber völliges Weglassen.[6]) Nach rezitiertem Offertorium kann man ein lateinisches Motett einlegen, dessen Text entweder der Heiligen Schrift oder einem liturgischen Buch entnommen oder sonst approbiert sein muß.

8. Präfation

Die Bestimmungen über die Wahl der treffenden Präfationsmelodie kennt der Priester aus den Rubriken des Missale. Der Sängerchor wird sich in seinen Antworten nach dem Priester richten. Zu einiger Vorbereitung auf die verschiedenen Möglichkeiten diene folgender Hinweis.

Man unterscheidet einen einfachen *(tonus ferialis)* und einen feierlichen Ton *(tonus solemnis)*. Der einfache Ton wird angewendet an den „Ferien", d. h. an jenen Tagen, auf welche kein Heiligenfest trifft, ferner an den ganz niedrigen Heiligenfesten, welche im Kirchenkalender als *„simplex"* — (einfache) Feste bezeichnet sind, und in den sogenannten Privatvotivmessen, welche nicht nach dem im Kirchenkalender für den betreffenden Tag verzeichneten Formular, sondern nach einem vom Priester gewählten Formular gefeiert werden.[7]) Endlich trifft der einfache Ton in allen Totenämtern.

Der feierliche Ton trifft in allen anderen Ämtern.

Eine dritte, noch feierlichere (*tonus solemnior* genannte) Präfationsmelodie kann nach Belieben *(ad libitum)* verwendet werden, und zwar an höheren Festen *(in festis solemnioribus)*. Eine Verpflichtung hiezu besteht für niemanden und an keinem noch so hohen Feste. Wählt ein Priester den „feierlicheren Ton" für die Präfation oder auch für einen anderen Meßgesang mit Responsorium, so wird er den Sängerchor vorher davon verständigen.

---

[1]) *Decr. 1490 ad 2.*

[2]) Nähere Begründung bei Drinkwelder, Gesetz und Praxis, S. 137 f. — Dieselbe Auffassung bei Johner, Neue Schule des gregor. Chorals, S. 145, Nro. 154.

[3]) Drinkwelder, Gesetz und Praxis, S. 138. [4]) Vgl. *Musica Sacra* a. a. O.

[5]) Drinkwelder, a. a. O. S. 176. [6]) Belege bei Drinkwelder, a. a. O. S. 138 f.

[7]) Die Rorate- oder Engelämter im Advent und das Königsamt sind hingegen feierliche Votivämter und werden deshalb im feierlichen Ton gesungen.

9. Sanctus

Nach der Präfation fährt der Chor fort:[1]) *„Sanctus . . .“* Die Erlaubnis, den Text teilweise zu rezitieren, ist zwar gegeben,[2]) wird aber bei uns nicht benützt.

Während der Aufhebung der heiligen Gestalten nach der heiligen Wandlung soll nicht gesungen werden. Der Priester warte also nötigenfalls mit der Elevation (nicht mit der Konsekration). Leises, getragenes Orgelspiel während der heiligen Wandlung ist gestattet, unterbleibt aber besser wegen der Feierlichkeit des Augenblicks.

10. Benedictus

Die Frage, ob das *Benedictus* vor oder nach der heiligen Wandlung gesungen werden müsse oder dürfe, hat seit Jahrhunderten und namentlich in den letzten Jahren zu vielen Erörterungen in Werken über Liturgik und in kirchenmusikalischen Zeitschriften geführt. Doch wird man jetzt, namentlich seit dem letzten Dekret über diese Angelegenheit (4243 vom 16. Dez. 1909) der Auffassung folgen müssen, daß das *Benedictus* nach der heiligen Wandlung zu singen sei.[3]) Daher wird man in der Praxis selten, außer bei Choralgesang, von der heute noch bestehenden Erlaubnis Gebrauch machen können, daß nach dem *Benedictus* ein Motett eingeschoben werde. Diese Erlaubnis gilt ferner nur unter den Bedingungen, daß

1. von dem liturgischen Gesange nichts unterbleibe,
2. der Priester in der Fortsetzung der hl. Messe nicht aufgehalten werde und
3. der Text, den man singt, auf das Allerheiligste Sakrament Bezug habe.

11. Agnus Dei

Nach der Antwort auf das *Pax Domini*[4]) wird dreimal *„Agnus Dei . . .“* gesungen, entweder in der Weise, daß die Worte *„Agnus Dei“* jedesmal von einem oder zwei oder vier Sängern angestimmt werden, worauf der gesamte Chor fortfährt, oder so, daß Vorsänger und Chor abwechselnd je ein ganzes *Agnus Dei* singen. Doch soll auch bei letzterer Vortragsweise das *„Dona nobis pacem“* (bezw. im *Requiem* nur das letzte Wort *„sempiternam“*) von allen gesungen werden.

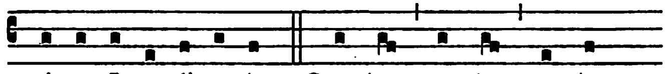
12. Communio

„Nachdem der Priester das heilige Blut genommen hat, singt der Chor die Antiphon zur Communio; sie wird von einem, zwei oder vier Vorsängern angestimmt wie der Introitus.“

Rezitation, sei es auch nur durch einen Sänger, ist gestattet, nicht aber völliges Weglassen der Communio.[5])

---

[1]) *„Chorus prosequitur“.* Es empfiehlt sich also, das Vorspiel tunlichst wegzulassen oder wenigstens möglichst kurz zu machen, damit der enge Zusammenhang zwischen den Schlußworten der Präfation: *„Sine fine dicentes“* und dem Text des *Sanctus* recht gut zum Bewußtsein gebracht werde. Mit dem *Sanctus* fiel in alter Zeit das Volk in den Präfationsgesang des Priesters ein. An diesen alten Gebrauch, der Priester und Volk so schön im Gesang vereint erscheinen läßt, gemahnt die im Choralrequiem und in der 18. Messe des Kyriale zur Anwendung kommende Sanktusmelodie, die sich musikalisch als die Fortsetzung der Präfationsmelodie darstellt:



Vielen Organisten wird es nicht zuviel Mühe machen in den zuletzt erwähnten Fällen in der vom Priester gewählten Tonart mit dem *Sanctus* fortzufahren.

[2]) *Caer. ep.* 1, 28.

[3]) In eine weitere Untersuchung der Frage einzutreten, entspricht nicht dem Zwecke dieser Zeilen. Aus der einschlägigen Literatur der letzten Jahre sei erwähnt:

a) für die Auffassung, daß das *Benedictus* nach der Wandlung zu singen sei: *Musica Sacra* (Regensburg) 1909, S. 97; 1910, S. 55. — Cäcilienvereinsorgan 1913, S. 244 f. — *Musica Divina* 1914, S. 3 ff. und S. 220 ff.

b) für die Auffassung, das *Benedictus* könne bei Choralgesang vor der hl. Wandlung gesungen werden, sonst sei es nachher zu singen: *Musica Sacra* (Regensburg) 1913, S. 218 ff.; 1914, S. 57 f. — *Revue du chant grégorien* (Grenoble) XVII, 18 (noch vor Erscheinen des Dekretes vom 16. Dez. 1909 geschrieben); XVIII, 193; XIX, 55 ff. — Drinkwelder, Gesetz und Praxis, S. 177—182.

[4]) Nicht erst nach dem *„Domine, non sum dignus“*, damit noch genug Zeit für die Communio bleibe.

[5]) *Decr. auth. 2994.*

13. Ite missa est

Der Priester oder (in levitierten Ämtern) der Diakon singt ohne Orgelbegleiung das *Ite missa est* oder (wenn kein *Gloria* zu singen gewesen ist) das *Benedicamus Domino,* und der Chor antwortet im gleichen Ton: *„Deo gratias!“*

Wiewohl die Zahl der Intonationen des *Ite missa est* (und, was hier mit ereingezogen werden kann, des *Gloria* und *Credo*) in der Vatikanischen Ausgabe edeutend vermehrt wurde im Gegensatz zu den Ausgaben der letzten drei Jahrunderte, ist mit der Neuerung doch zugleich eine große Erleichterung für die Praxis gegeben. Während nämlich bisher die geringere Zahl von Intonationsmelodien n ganz bestimmter Weise auf die verschiedenen Tage des Jahres verteilt war, odaß z. B. an einem Marienfest immer das *Ite missa est* im marianischen Tone esungen werden mußte, bietet die neue Ausgabe trotz ihrer vielen Intonationen ine große Erleichterung, die im Graduale und Kyriale am Schluß des vierten *Credo* n der folgenden Rubrik ausgesprochen ist: „Jeder beliebige Gesang dieses Ordiariums — also jedes *Gloria* mit der ihm eigenen Intonation, jedes *Credo,* jedes inzelne *Ite missa est* der vorausgehenden Messensammlung —, welcher in einer er vorstehenden Messen vorkommt, kann auch in einer anderen Messe genommen verden, jedoch mit Ausnahme der Ferialmessen.“ Was für die Ferialmessen vereichnet ist, darf demnach nicht an Tagen höheren Ranges verwendet, und umgeehrt, eine Intonation aus einer Duplex-, Semiduplex- oder Simplexmesse darf nicht in iner Ferialmesse gesungen werden. Demnach gilt folgende Regel:

1. In Ferialmessen, Quatembermessen, Bittmessen (an den Bittagen) und Vigilmessen sind die Gesänge und Intonationen aus der 16. oder 18. Messe des Kyriales zu nehmen.

2. In allen anderen Messen können die Gesänge und Intonationen aus den übrigen Meßkompositionen des Kyriales (Nr. 1 bis 15 und Nr. 17) gewählt werden.

Der genaueren Orientierung und leichteren Übersicht diene folgende Tabelle:

Rang der Messe gemäß dem Kirchenkalender:		Messen des Kyriales, aus denen die Intonationen zu wählen sind:
Ferialmesse Quatembermesse Bittmesse (a. d. Bittagen) Vigilmesse	→	16. oder 18. Messe
In allen anderen Messen:	→	Die übrigen Messen (1—15 u. 17).

Anm. 1. Privatvotivämter haben (auch wenn sie an Ferialtagen gehalten verden) *Simplex*-Rang, gehören also zur 2. Abt. Die Intonationen sind zu wählen us der 1.—15. oder 17. Messe.

Anm. 2. Die Ferien der Osterzeit und die Pfingstvigil haben *Gloria* nd *Ite missa est,* was sich beides in der 16. und 18. Messe nicht findet. Für iese Fälle seien *Gloria* und *Ite* der 15. Messe empfohlen.

„Ebenso ist es erlaubt,“ so schließt die oben erwähnte Rubrik, „je nach der Beschaffenheit der Messe oder der Höhe der Festfeier eine von den folgenden Weisen zu nehmen.“ Es folgt eine Reihe von *Kyrie-, Gloria-* und *Sanctus*-Melodien

ad libitum (die der Übersichtlichkeit halber nicht in die obige Tabelle mit einbezogen wurden; als Gesänge „nach Belieben" konnten sie ja bei Aufstellung der Regel unbeachtet bleiben).

Es bedarf wohl keiner eigenen Erwähnung, daß mit dieser weitgehenden Erlaubnis, alle Intonationen, von der Simplexmesse angefangen bis hinauf zur ersten Duplexmesse zu vertauschen, nicht die Freiheit zugestanden wird, daß mit den Melodien auch Texte verändert würden. Es darf selbstverständlich nie *Ite missa est* statt *Benedicamus* gesungen werden, und das *Ite missa est* der Osterwoche mit dem doppelten *Alleluia* kann wegen des letzteren Umstandes durch kein anderes ersetzt werden.

Die praktische Ausführung der erwähnten Rubrik ist so zu denken, daß in allen Fällen, in denen die Sänger eine Choralmesse singen, der Priester die entsprechenden Intonationen wähle.[1]) Eine Verständigung zwischen Priester und Chorregenten ist also notwendig, namentlich bezüglich des *Ite missa est.* Singt der Chor mehrstimmig, dann ist der Priester ganz frei in der Wahl der Intonationen (im Rahmen der obigen Regel).

Es ist nicht gestattet, irgend einen Gesang des Priesters beim hl. Amt in einer Melodie auszuführen, die nicht im Missale stünde. Man darf sich also keiner Privatkomposition — etwa für das *Ite missa est* — bedienen. Dasselbe gilt von den Responsorien (zur Präfation usw.), die also nicht etwa vierstimmig, sondern im Choral auszuführen sind.[2])

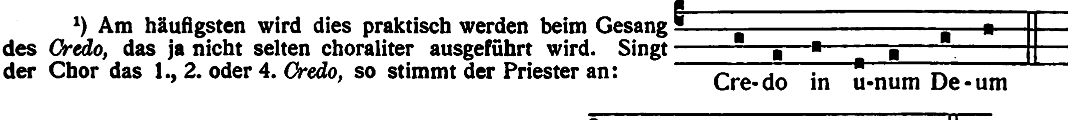
Die Responsorien auf das *Ite missa est* sollen in gleicher Melodie (und Tonhöhe) gehalten sein wie die vom Priester gewählte Intonation aus dem Missale. Doch ist es gestattet, das *Deo gratias* mit Orgelbegleitung zu rezitieren.[3])

Der Organist achte darauf, daß er nicht durch sehr lautes Spiel unmittelbar nach dem *Deo gratias* die Segensworte des Priesters übertöne.[4])

In Pontifikalämtern folgt auf das *Deo gratias* der Pontifikalsegen.

---

[1]) Am häufigsten wird dies praktisch werden beim Gesang des *Credo*, das ja nicht selten choraliter ausgeführt wird. Singt der Chor das 1., 2. oder 4. *Credo*, so stimmt der Priester an:



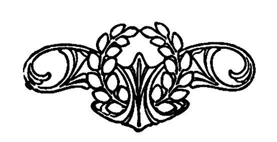
nimmt der Chor das 3. *Credo*, so singt der Zelebrant:

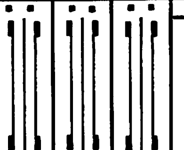
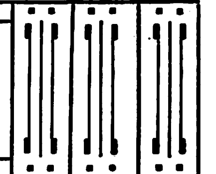


[2]) Drinkwelder, Gesetz und Praxis, S. 142. — Über den Vortrag der Responsorien beim Hochamt vgl. *Musica Sacra* 1913, S. 198.

[3]) *Decr. auth. 2951 ad 5* und *4189 ad 2*, von welcher Erlaubnis die meisten unserer Kirchenchöre mit Recht keinen Gebrauch machen.

[4]) Diese Forderung ist an sich schon entsprechend und wird noch unterstützt durch die Rubrik des Missales *(Rit. cel. Miss. cap. XII. n. 7.)*, nach welcher der Priester im Hochamt nicht minder wie in der stillen Messe die Segensworte mit vernehmlicher Stimme *(„voce intelligibili", l. c. n. 1.)* sprechen soll.



Sonntagsgedanken

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig-Plagwitz

Eine Richtung der Tonkunst in ihrer Beziehung zur katholischen Kirche, zur Liturgie der katholischen Kirche versucht eine folgenschwere Wendung zu vollziehen. Mag die in der Kirche waltende göttliche Kraft des Heiligen Geistes auch weiterhin ihr, der Kirche, beistehen, daß aus dieser Wendung der kirchenmusikalischen Tonkunst kein Irrgang werde.

Was ist es doch mit der katholischen Kirchenmusik für eine eigene Sache. Wie schwer hält es, das Wesen dieser Liturgiemusik zu erfassen und fest im Geiste zu behalten.

Liturgiemusik ist zunächst religiöse Musik im Gegensatz zu weltlicher Musik. — Diese religiöse Musik wiederum gliedert sich in allgemeine, religiös gehaltene Stimmungsmusik, und in kirchliche Musik im engeren Sinne.

Diese letztere dient der Verherrlichung der kirchlichen Feiern im Gotteshause. Sie ist praktische „angewandte" Musik; sie ist **Zweck**musik. Aber diese kirchliche Musik scheidet sich wiederum in die allgemein kirchliche Musik und in die besondere Meßmusik.

Diese letztere Gattung, die besondere Meßmusik, ist das, was die Kirche Liturgiemusik nennt. Diese Liturgiemusik ist Zweckmusik in ausgesprochenster Weise.

Ohne uns heute näher darauf einzulassen, die Folgerungen für den Komponisten zu ziehen, die aus dieser Einteilung der Tonkunst sich notwendigerweise ergeben, wollen wir nachzuforschen versuchen, ob die obige Begriffserklärung auch die kirchliche Sängerschaft, die Mitglieder des katholischen Kirchenchores, berührt.

Liturgiemusik umfaßt jene besonders geartete Tonkunst, die den ausgesprochenen Zweck hat, die Feier des heiligen Meßopfers zu erhöhen. Eingeschlossen hierin sind jene feierliche Handlungen, über deren Verlauf die Kirche bestimmte Anweisungen hinsichtlich der Teilnahme des Gesanges gegeben hat. In Betracht kommt zunächst die gesungene Vesper, der feierliche Segen und gewisse Weihen (Karsamstag).

Im Mittelpunkte all dieser Verordnungen stehen die Bestimmungen über den Gesang. Damit ist zugleich die Teilnahme der Tonkunst an der Feier des heiligen Meßopfers festgelegt.

Ohne Zweifel sprechen diese Bestimmungen nur vom Gesang, also von dem mit Ton umkleideten Worte. Das Wort, das ist auch hier die Hauptsache; das gesungene **Wort** ist gleichsam die Adamsrippe gewesen, aus der das Walten der Kunstbegeisterung im ersten Komponistensänger das Wundergebilde schuf, das wir heute, seit Jahrhunderten, mit Ehrfurcht, Staunen und Liebe Choral nennen.

Es kann, es konnte nicht anders sein.

Das Wesen, der Kern jeder gottesdienstlichen Feier ist ein zweifacher. Zu oberst, zu höchst, zu allerhöchst steht die Absicht, steht der Zweck: Gott zu verherrlichen als den höchsten Herrn, als den demütigsten Erlöser, als die geopferte Liebe.

Der zweite Zweck ist in diesem ersten wie der Tropfen in einer Quelle enthalten: die Erfüllung des Gottesdienstteilnehmers mit Ehrfurcht, Reue und Gegenliebe. Man nennt es gewöhnlich: Andacht, Erbauung, Erhebung, vielleicht wohl auch religiöse Stimmung. Eines ohne das andere, die Selbstergriffenheit ohne Gottgedenken, ist nicht gut denkbar. Die wahre Andacht kommt aus dem Glauben.

Je größer der Glaube, je reiner dieses Gottdenken, desto stärker das Licht zur Erleuchtung des eigenen Innenlebens, des eigenen Innenmenschen. Die Ehrfurcht vor Gott, die Verehrung Gottes erzeugt die Verwerfung des eigenen Ich gegenüber Gott dem Heiligen.

Das Höhere, das Erste, (das Primäre) ist also die Verehrung Gottes. Der höhere, der erste Zweck jeder gottesdienstlichen Handlung und Feier ist sonach die Verherrlichung Gottes. Der sinnenfälligste Ausdruck dieser Erkenntnis Gottes von seiten des Menschen findet sich in den Evangelien an all jenen selig-schönen Stellen, wo geschrieben steht: Jesus sprach: „Glaubst du?" — Und er fiel zu seinen Füßen nieder und rief: „Mein Herr und mein Gott!"

Auf die Kirchenmusik angewendet, lautet sonach der Satz: erstes Ziel, erster Zweck der Liturgiemusik ist die Verherrlichung Gottes; zweiter Zweck: die Erbauung, die Andacht des Gläubigen.

Die Kirche kennt in dem Wortlaute ihrer liturgischen Bestimmungen nur die eine Art Tonkunst: den Gesang. Das hat einen tiefen, rein menschlichen, allgemein verständlichen Grund.

Gottesverehrung ist nur möglich aus Gotteserkenntnis. Nur, was der Mensch erkennt, vermag der Mensch zu lieben. Gott lieben heißt: wollen, was er will; die Erzielung des Einwillens zwischen Gott und dem einzelnen Menschen. Die Person des Gottverehrers und die Person Gottes müssen ineinander verschmelzen.

Die Erfassung des Willens, der Absichten Gottes an die Menschen ist darum das Erste, das Vorangehende jeder Gottesverehrung. Hiezu nötig ist eine klare Erkenntnis über das Wesen Gottes und über den Zustand des inneren Menschen. Diese notwendigen Gedankengänge sind ohne klare Einsicht in sich selbst nicht möglich. Daher bildet die erste Stufe jeder Gottesverehrung ernste Arbeit mit dem Verstande. Er ist gleichsam der Bahnbrecher, der Pfadfinder zu jeder vernünftigen Andacht. Die Arbeit des Geistes ist das, was wir möchten das Transitivum, das Objektive an der Gottesverehrung nennen. Diesem Objektiven gebührt der Vortritt, wenn der Einzelne zur Gottesverehrung schreitet.

Dieses dem Geist Gegebene, diese Voraussetzung des Gedanklichen bei dem Hergange der Gottesverehrung hat die Liturgie umfassend niedergelegt, allgemein, in den Gebeten der heiligen Messe, wie sie der Priester jeden Tag betet, wenn er die heilige Messe feiert. Im besonderen findet sich der Gedankeninhalt dessen, was der Gläubige seinem inneren Schauen vorführen muß, um zu einer geordneten Andacht zu gelangen, in jenen Textteilen wieder, die wir das „Ordinarium *Missae*", also die Meßordnung nennen. Die gedankliche Durcharbeitung dieser Gebete, Betrachtungen, Anrufungen, Bitten und Lobpreisungen ist das erste, was der Gläubige vorzunehmen hat. Und daß dieser erste Zweck erreicht werde, dazu dient der Kirche . . . . das Wort.

Es kann nicht anders sein. Das „Wort" ist gleichsam der Hammer, der die Selbstsuchtgedanken des Ich endlich einmal zertrümmert. Das „Wort" jener altehrwürdigen stehenden Meßgebete erzeugt jenen frischen, kräftigen Windhauch, der endlich einmal das innere Industrietal von dem Dunste der Werktagsgedanken reinigt. Das „Wort" ist der sichere Weg zur wahren Einsicht unserer Stellung gegenüber Gott. Das „Wort" ist der Aufstieg zur Höh', die endlich einmal Feiertagsgedanken, Feiertagsstimmung erzeugt und aufkommen läßt. Das „Wort" ist das Fahrzeug über den dunklen See der Ichverschwommenheit, um an das feste Land zu kommen, das allein den Samen wahrer Gottes- und darum wahrer Menschenerkenntnis zum Keimen, Treiben und Früchtetragen zu bringen vermag. Das „Wort" sichert vor der Verschwommenheit religiös angehauchten Empfindens.

Darum ist der Zweck aller Tonkunst in der Liturgie: die Erhöhung, die Erstarkung, die Belichtung, die Verklärung des Gedankens, die Beseelung des Wortes.

* * *

Aus diesen Darlegungen ergeben sich beachtenswerte Folgerungen für eine sachgemäße Beurteilung von Kompositionen für die katholische Liturgie.

Diese sollen uns hier weniger beschäftigen als die Frage nach der Bedeutung dieser Folgerungen für den Sänger auf dem Kirchenchore.

Es gibt eine zweifache Art Musikwirkung: eine sinnliche *(a sensu)* und eine geistige Wirkung. Die sinnliche Wirkung vollzieht sich durch die Einwirkung der musikalischen Tonwellen auf den Sinn unseres Gehörs. Sie offenbart sich in dem Bewußtwerden des Wohlklanges der Töne. Sie ist rein materieller Art. Ein tieferer Bildungswert ist ihr weniger zuzusprechen, als es wohl den Anschein haben könnte. Sie stellt zur Hauptsache ein Genußmittel dar.

Außer dieser Wirkung auf das Gehörsorgan vollbringt die Musik eine zweite Wirkung: es ist die Wirkung des Musikgeistes auf unsere Seele. Diese Musikwirkung vollzieht sich „zwischen den Zeilen", zwischen den Noten. Dieser schlummernde Musikgeist wird nicht so sehr geweckt durch die Unterschiede der Intervalle, als vielmehr durch den Rhythmus, durch die Klangfarbe durch alles das, was man „Vortrag" nennt, dessen Wert durch die Anteilnahme des menschlichen Fühlens, des mitwirkenden Herzens bedingt wird.

Die einzelnen Stromleitungen zwischen der unsichtbaren Seelenkraft des schaffenden und des ausübenden Künstlers und der sinnlichen Liederscheinung, der sinnlichen Klangreize der einzelnen Töne lassen sich zwar nicht nachweisen; aber gleichwohl besteht ein starker seelischer Zusammenhang zwischen den Klängen der Tonkunst, hervorgerufen durch die Spannung der Stimmlippen oder der gespannten Saiten, und der seelischen Spannung des Künstlers, die durch die Neuschöpfung oder durch das Nachschaffen im Künstler gelöst wird, so daß er sich nach vollzogener Leistung „befreit" fühlt.

Diese innere Spannung, die aus der Teilnahme des inneren Menschen entspringt, ist für jedes künstlerische Schaffen die notwendige Voraussetzung, genau so notwendig wie für das Streichinstrument die Spannung der Saiten.

Dieses gebundene Untertönen in der Musik bildet das Wertvolle einer tonkünstlerischen Leistung. In diesem Miteinklingen des Innenmenschlichen liegt erst die Bildungskraft der Tonkunst.

Diese Forderung nach Innengehalt muß am nachdrücklichsten für den Gesang erhoben werden; denn die Wirkung ist hier doppelt erleichtert durch das Zusammenwirken des Sprachgeistes und des Musikgeistes. Beide Wirkungen fließen im Liede, im gelungenen Gesangsstück zusammen und ergänzen und erhöhen einander.

Dieses Untertönen in der Tonkunst beansprucht besondere Beachtung beim liturgischen Gesange. Es wird in der Regel noch viel zu wenig betont, daß der liturgische Gesang die religiöse Handlung nicht bloß zustimmend begleitet, sondern daß der Gesang einen Bestandteil der Liturgie bildet. Und dieser Teil der Liturgie wird dem Kirchenchore übertragen.

Wann alle zu schweigen haben, darf der Chor sprechen, sprechend singen. Was der Priester im Herzen betet, das darf der Chor laut mitbeten, laut singen. Das sind Freiheiten, die nicht hoch genug eingeschätzt werden können. Das sind Zugeständnisse, die die Tätigkeit eines Kirchenchores zur Höhe des Priestertums erheben.

Diese Rechte verlangen aber auch Leistungen. Und zwar liegen diese Leistungen auf dem Gebiete der Innenmusik. Der Chor muß Priestergeist in sich tragen, wenn er seiner heiligen und heiligenden Aufgabe sich gewachsen zeigen will. Der Chor muß die der Liturgiemusik innewohnenden Unterklänge mit erklingen lassen. In dieser Hinsicht gibt es ein Lob, das alles andere Lob in sich begreift: der Chor singe fromm. Hat es ein Chor einmal zu dieser Tiefe der Auffassung gebracht, so hat er genug getan für alle Zeiten.

Daß der Chor fromm singe, das bleibe die Richtschnur, das Ziel aller Arbeit in und am Kirchenchore. Wenn darum ein Chor noch so gewaltig, noch so

technisch vollkommen singt, aber nicht über den geistlichen Innenton verfügt, so verfehlt er seines Zweckes.

Daher ist es auch erklärlich, daß ein einzelner Sänger am Altare oder auf dem Chore viel innerlicher, ergreifender zu wirken vermag als ein großer Chor singgewandter Damen und Herren ohne Innenstimmung.

Daher ist es auch erklärlich, daß nicht selten eine sogenannte „simple“ Meßkomposition, eine gescholtene sogenannte „Katalogmesse“ mehr Andacht erweckt, als das Werk eines gefeierten Tonsetzmeisters. Es kommt eben alles auf das innere Mitklingen an.

In dieser Hinsicht bleibt der Choral das unerreichte Wunder kirchlicher Kompositionstechnik. Was sind das doch alles für einfache Motive, einfache Wendungen, einfache Töne, alles einstimmig, alles so ganz ohne Mache, alles so ganz Hingabe, Friede, Liebe, Opfersinn. Und wie tief die Wirkung! Gleichviel ob Einzel-, ob Chorgesang. Der Geist der Tonkunst ist an keine Materie gebunden. Er spricht zu uns aus der zarten Einzelstimme des Kindes, oder aus dem Klangzauber des gefeierten Sängers. Er wirkt, wo er sich zeigt. Und er zeigt sich, wo die Seele mitsingt.

Dieses innere Mitsingen ist aber die große Vorbedingung zu jeglicher nach innen gerichteter Kunstarbeit in der Kirche. Die Erzeugung dieser Innenstimmung ist eine ebenso notwendige Schulung des Sängers, wie seine musikalische und seine singtechnische Ausbildung.

Es will uns darum erscheinen, daß, wenn ein Chor, der in den Singpausen während des Gottesdienstes mit anderen spricht als mit Gott, daß dieser Chor die Harfenstimmung der Herzen empfindlich stört.

Ebenso erregt es in uns ernste Bedenken, wenn Herren eines Kirchenchores zum Singen des *Agnus Dei* sich hinstellen mit dem Sommerüberzieher auf dem Arme, um nach dem letzten M-Klange des letzten *„pacem“* sofort zu verschwinden, zwar unsichtbar, aber zumeist nicht unhörbar.

Auch ist unsere Hochachtung gegen einen Kirchenchor sehr geteilt, wenn wohl die Chorsätze klappen, aber die Responsorien in der Hauptsache von der Orgel besorgt werden. An den Responsorien erkennt man den Chor und den, der ihn — — — meistern soll — sollte!

Ebenso leidet jener Chor am Schwunde des inneren Gehaltes, der die Probe mit der Aufführung zusammenfallen läßt. Denn jede Erschwernis der Aufführung durch Unsicherheit in der Wiedergabe der Komposition bedeutet eine Zerstreuung des Innengehaltes im Sänger und im Dirigenten. Jede Förderung der Technik begünstigt die Gewinnung von Innengehalten.

Unter diesem Gesichtswinkel findet das an sich berechtigte Streben nach Neuaufführungen seine nahe, wohlbegründete Grenze. Je mehr Freiheit von der Singmaterie, desto mehr Möglichkeit zur Arbeit nach der Tiefe. Hiezu kommt, daß erst eine gute Treffsicherheit einen Fortschritt in der Tonbildung und Lautbildung zuläßt.

Es ist zu beobachten, daß gerade eine Vermehrung an Ton- und Lautbildung zur Erhöhung des Innengehaltes an Kunstwert führt. Der Geist der Kunst wird am sichersten geweckt und zur Kraftentfaltung geführt durch Kunst. Die Vermehrung der Ausdrucksmöglichkeiten ermöglicht die Einstellung der rechten Kunstmittel als Träger des Innenlebens in der Kunst.

Daher kommt es, daß „alte Sachen“, mit vermehrter Schönheit in Stimmbildung vorgetragen, als neu erscheinen und Wirkungen auslösen, die man in den „einfachen“ Werken nicht vermutet hätte.

Es ist dieser Innengeist der Tonkunst mit Kunstregeln der Satztechnik nicht zu fangen. Daher läßt sich so schwer über eine kirchliche, über eine liturgische Musik von vornherein etwas Bestimmtes sagen. Das was auf dem Papiere „ein-

fältig" aussieht, auf dem Klaviere „nichtssagend" erscheint, das kann, gute Aufführung vorausgesetzt, einen Innengehalt offenbaren, nach dessen Erreichung der gefeierte Komponist vergebens sich müht. Es kommt alles auf die Wirkung an innerhalb des gegebenen Zweckes: Darstellung der Liturgie.

Aus dem Gesagten ergibt sich das eine: das erste und letzte Bemühen jedes Chores und seines Dirigenten muß darauf gerichtet bleiben, Priestersinn zu hegen und zu pflegen. Jeder Verlust an diesem Edelgehalte der Geister und Herzen bedeutet eine Gefährdung seines wertvollsten Besitzes an Innengehalt. Jeder Mitwirkende — vor allem gilt dies dem Chormeister — jeder Mitwirkende strebe danach, zu fühlen, daß er Priesterarbeit, Priesterdienst verrichtet, wenn er dem Kirchenchore dient.

Die technische Schulung ist notwendig; sie ist und bleibt die materielle Voraussetzung aller Kunstarbeit. Und Chorarbeit ist Kunstarbeit. Aber Chorarbeit ist mehr: sie ist Seelenarbeit.

Kein anderer Stand hat diese Innenarbeit so notwendig wie der katholische Kirchensänger, männlichen und weiblichen Geschlechts. Darum bleibt es die vornehmste Pflicht des katholischen Organisten, des katholischen Chordirigenten und des katholischen Chorsängers, sich zu heiligen, auf daß sein Gesang eine Opferflamme im Heiligtume werde.

Gerade der technisch geschulte Chordirigent, der sich seine ersten Sporen im Konservatorium oder in einem Examen verdient hat, ist geneigt, den Schwerpunkt seiner Arbeit auf das Technische zu legen. In dieser Hinsicht haben wir schon tüchtige Meister ihres Faches kennen und schätzen gelernt. Aber was uns mehr, ungleich mehr anzieht, das ist das stille Priestertum eines Dirigenten — auch in einer einsamen Diaspora-Kirche, auch mit einem noch nicht auf der Höhe stehenden Kirchenchore.

Wenn bei der heiligen Wandlung Chor und Dirigent auf den Knien lagen und der Dirigent — wie der letzte Mann im Baß — sich in gewohnter Übung besannen, daß sie von Gott dem Schöpfer nicht bloß ein Knie, nicht bloß ein Bein erhalten hätten, sondern zwei Knie zum Niederfallen, dann gab es uns, die wir in der Ecke standen, einen leisen Stoß durch die Seele, und wir begriffen, warum gerade dieser kleine, schlichte Chor so eindringlich zu singen verstand.

Während derselben Wandlung erblickten wir am Altare einen Priester, der Zeit fand, den Heiland zu zeigen, was man wirklich „zeigen" zur Anbetung auch nennen konnte. Wir frugen und erfuhren, daß derselbe geistliche Herr an keiner der Gesangproben am Freitag fehle — wir wußten genug und segneten das Gotteshaus im stillen, beglückwünschten im stillen und draußen mit vernehmbarer Stimme den Chor zu seinem Dirigenten, den Dirigenten zu seinem Pfarrer, und den Pfarrer zu seinem frommen Chore.

Das waren so unsere Sonntagsgedanken — in Erinnerung an eine frühere schöne Zeit.





Die feierliche Orgelweihe nach dem Rituale Romanum



I.

In Obertraubling bei Regensburg fand am 24. November nachmittags die Weihe der neuen von der Firma Binder & Sohn in Regensburg erbauten Orgel statt. Hatte der frühere Pfarrherr Hochw. H. M. Müllner unter großen Mühen und Opfern seinen Pfarrkindern eine stattliche Kirche gebaut, so übernahm sein würdiger Nachfolger Hochw. H. G. Weiß die Sorge für die Innenausschmückung und besonders für eine neue Orgel. Und so kann man die Freude der Pfarrkinder begreifen, die nun in ihrem Gotteshaus mit seinen lichten und weiten Hallen, seinen ernsten und stilvollen Gemälden und seinem prunkvollen Barockaltar ein wahres Schatzkästlein besitzen.

Die Orgelweihe vollzog sich in einfacher und würdiger Form. Aus dem nahen Regensburg waren neben anderen Geistlichen Herren von den Kirchenmusikern auf Einladung des Pfarrherrn erschienen: Herr Geistlicher Rat Domkapellmeister Engelhart, Herr Seminar- und Chordirektor Lindner, Herr Domorganist und Professor an der Kirchenmusikschule Renner und der Schreiber dieser Zeilen mit den Herren Studierenden der Kirchenmusikschule, die ihren Ferialtag am Cäcilienfeste auf den heutigen Tag verlegt hatte. Ein Kursgenosse des Herrn Pfarrers, Herr Direktor Lindner, stellte in bekannter warmherziger und würdevoller Weise die Bedeutung des Festes den Gläubigen vor Augen und zeigte die hohe Bestimmung und Bedeutung der Orgel für die Liturgie und Gottesdienst (siehe die Ansprache S. 193); sodann vollzog er den feierlichen Weiheakt. Während desselben sangen die Herren Studierenden der Kirchenmusikschule den vorgeschriebenen 150. Psalm abwechselnd in Choral und Falsibordoni. Und als das letzte „Amen" nach der Oration des hochwürdigen Offiziators verklungen war, da brausten zum ersten Male die mächtigen Klänge der neuen Orgel durch die weiten Hallen und leiteten zu einer kurzen sakramentalen Andacht ein. Darnach führte Herr Domorganist Renner, der die eingehende Prüfung des Werkes schon vor der Weihe vorgenommen hatte, die Orgel in der Einzeln- und Gesamtwirkung ihrer Register vor, indem sich in kirchlichem Rahmen ein kleines Programm von Orgelstücken und kirchlichen Gesängen anschloß.

Herr Professor Renner spielte: Bach J. S., Toccata und Fuge in *D-Moll*, sowie seine Canzone in *F-Dur* und den ersten Satz seiner *G-Moll* Sonate; drei seiner Schüler: Bach J. S., Präludium und Fuge in *E-Moll* (H. Kraus, Diözese Regensburg); Rheinberger J., Intermezzo in *E-Dur* aus der Sonate Op. 132 (H. H. Kottermair, Diözese München-Freising); Riemenschneider G., Op. 26 Fest-Postludium (H. Dammann, Diözese Münster).

Die Kirchenmusikschule sang unter der Leitung ihres Direktors Motetten und deutsche Lieder von Haller und Mitterer. Damit hatte die erhebende Feier ihr Ende erreicht.

Was die Orgel selbst betrifft, so waren die anwesenden Fachmänner sowohl als der Prüfende einig im Lobe über das wohlgelungene und solide Werk. Die Firma Binder & Sohn und speziell ihr rühriger Regensburger Geschäftsführer, Herr A. Faust, der als Intonator einen weiten Ruf genießt, haben damit einen neuen Beweis ihrer Leistungsfähigkeit geliefert. Da ein eingehendes Gutachten über das Werk, über den Rahmen dieser Zeilen hinausginge, so sei wenigstens im nachfolgenden die Disposition angeführt, die nach Maßgabe der Verhältnisse für eine Landkirche als solid und praktisch angesprochen werden darf.

Disposition

I. Manual 54 Tasten

1. Bourdon 16'
2. Prinzipal 8'
3. Gamba 8'
4. Flauto amabile 8'
5. Dolce 8'
6. Oktav 4'
7. Mixtur $2^2/_3$'

II. Manual 54 Tasten

8. Geigenprinzipal 8'
9. Salicional 8'
10. Gedeckt 8'
11. Quintatön 8'
12. Vox coelestis 8'
13. Aeoline 8'
14. Traversflöte 4'
15. Harmonia aetherea $2^2/_3$'

Pedal 27 Tasten

16. Violon 16'
17. Subbaß 16'
18. Bourdonbaß 16'
19. Oktavbaß 8'

Kopplungen

II. Manual zum I. Manual
II. „ zur II. Oberoktav
II. „ zur I. Unteroktav
II. „ zum Pedal
I. „ zum Pedal

Schwellwerk für II. Manual und Pedal

II.

Da aber nicht nur eine Orgel, sondern auch ein Redakteur praktisch sein muß, so benutzte ich die obige Gelegenheit, um einmal in der *Musica Sacra* den ganzen Ritus der Orgelweihe, nach dem *Rituale Romanum* den Abonnenten in einfacher und brauchbarer Form darzubieten; denn ich habe mich nun wiederholt überzeugt, daß bei gegebener Gelegenheit — und diese ist in unseren katholischen Kirchen nicht gar so selten — die beteiligten Kreise meist ratlos dastehen, sich über die vorgeschriebenen Gesänge im unklaren sind, jedenfalls aber das nötige, wenn auch noch so bescheidene Notenmaterial nicht besitzen. Darum folgt nachstehend:

a) Eine kurze Beschreibung der Orgelweihe mit recht schönen Gedanken und nützlichen Winken aus: Oswald Joos, Der Rubrizist in der katholischen Kirche (Kempten, Kösel 1890, S. 330 ff.)

b) Eine Ansprache zur Orgelweihe

c) Die notwendigen Gesänge zur Orgelweihe

Zu bemerken wäre noch, daß diese schlichten Gesänge auch im Separatabdruck (beide Besetzungen auf einem Blatt) zum Preise von 20 Pfennig von dem Verlage der *Musica Sacra,* Fr. Pustet, Regensburg, bezogen werden können. K. W.

Ritus der Orgelweihe

1. Als Einleitung mögen die Worte dienen, welche der selige Kardinal Bona in seinem Werke „*De divina psalmodia*" von der Orgel schrieb. Sie lauten also: „Der Gebrauch der Orgel erfreut die traurigen Gemüter der Menschen und erinnert an den Jubel des himmlischen Jerusalems; er belebt die Trägen, ergötzt die Eifrigen, ruft die Gerechten auf zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung. Und wer Gott schon liebt, den führen ihre himmlischen Weisen und Melodien bis zur begeisterten Freudigkeit in der Liebe Gottes, ja bis zu Tränen."

Das ist eine erhabene Aufgabe; denn der Zweck, der durch diese Aufgabe erreicht werden soll, ist in Wirklichkeit ein übernatürlicher. Wenn es nun schon rücksichtlich der gewöhnlichsten irdischen Verhältnisse unter Menschen Gebrauch ist, Gegenstände, die einem bestimmten Zwecke dienen sollen, mit einer gewissen Feierlichkeit diesem Zwecke zu widmen, wer wollte es da der Kirche verargen, daß sie die Einweihung eines so wichtigen Instrumentes, wie es die Orgel ist, mit einer gewissen Feierlichkeit umgibt? Es wäre im Gegenteil unerklärlich, wenn das nicht zuträfe.

2. Wir kommen nun zum eigentlichen Benediktionsformulare für eine neue Orgel, wie es das *Rituale Romanum* bietet. Es scheint passend zu sein, daß die Orgelweihe an einem Sonntage vor dem Hochamte vorgenommen wird.

Auf dem Hochaltar werden die Kerzen angezündet. Der Priester, in die Farbe des Tages gekleidet, mit entblößtem Haupte, singt stehend vor dem Hochaltar: ℣. *Adjutorium nostrum in nomine Domini* (mit

Terzfall), der Chor in gleicher Weise: ℟. *Qui fecit coelum et terram.* Hierauf folgt der Psalm 150 *(Laudate Dominum in sanctis ejus etc.),* der vom Priester und den Assistenten rezitiert und unterdessen vom Chore nach dem 7. oder 8. Psalmton gesungen wird.

Der erste Vers wird von zwei Sängern ganz gesungen mit Initium, die übrigen Verse ohne Initium vom Chor, einstimmig oder wechselnd mit Falsibordoni. Es scheint selbstverständlich, daß der Psalm noch ohne Begleitung der Orgel, welche erst geweiht werden soll, zu singen ist. Gegen Ende des Psalms begibt sich der Priester mit den Assistenten zur Orgel, um dort das eigentliche Benediktionsgebet mit dem vorausgehenden Versikel su singen; die Ministranten haben Weihwasser und Rauchfaß mitzutragen.

Der 150. Psalm ist jener bekannte Jubelgesang, mit dem der ganze Psalter schließt und der täglich in den kirchlichen Laudes gebraucht wird. Man hat denselben passend mit dem Schlußakkord verglichen, in welchem die mannigfachen Klänge des ganzen Psalters schließlich zusammenklingen zum Lobe des Unendlichen, und werden darum in demselben alle bei der heiligen Musik der Juden gebrauchten Instrumente aufgezählt, welche die verschiedenen Stimmungen der Menschen charakterisieren, in welchen allen ja schließlich doch Gott gelobt werden kann und soll.

Daraus ergibt sich auch, welch geeigneten Platz dieser Psalm gerade bei der Weihe der Orgel gefunden hat, die ja auch den verschiedensten Vorkommnissen im menschlichen Leben in ihrer Beziehung zu Gott Ausdruck verleihen soll.

Nach dem Psalm singt der Priester: ℣. *Laudate Dominum in tympano et choro,* der Chor: ℟. *Laudate eum in cordis et organo* — beides mit Terzenfall. Hierauf folgt ℣. *Dominus vobiscum* und ℟. *Et cum spiritu tuo,* beides auf einem Tone. Die Oration *Deus, qui per Möysen etc.* wird im *Tonus solemnis* gesungen, das ℟. *Amen* auf einem Tone. Endlich wird die Orgel mit Weihwasser in Kreuzesform besprengt und hierauf beräuchert.

3. Jetzt erst kann die Orgel gespielt werden, und dürfte es ganz passend sein, nach Beendigung der Weihe, während der Priester mit den Assistenten die Orgelbühne verläßt, den 150. Psalm mit Orgelbegleitung nochmals zu singen, derart, daß, dem Text des Psalms entsprechend, die einzelnen Spiele der Orgel und am Ende bei *„omnis spiritus“* die volle Orgel zur Verwendung komme.[1])

4. Möchten alle Pfarrer durch diesen Ritus veranlaßt werden, ihre Orgel durch einen Weiheakt dem profanen Gebrauche zu entziehen und dadurch ihren Organisten eine heilige Scheu einflößen, das für den Gottesdienst bestimmte Instrument zur Befriedigung ihrer Eitelkeit oder zu unkirchlichen Produktionen zu mißbrauchen.

Den Schluß der Feier kann passend der Volksgesang „Großer Gott, wir loben dich“ mit Orgelbegleitung bilden.

Die vollzogene Weihe könnte auf einem besonderen Schildchen über den Registerknöpfen angezeigt werden. *(Dies benedictionis anno. . . .).*

Ansprache zur Orgelweihe

Wenn ich jetzt euere Versammlung überschaue, und dann den geistigen Blick hinausrichte auf die Grenzen unseres Vaterlandes, welch ein Gegensatz bietet sich mir dar! Hier ein Gotteshaus, neu, mehr und mehr sich verschönernd, mitten in einer friedlichen Landschaft, draußen Kriegslärm, rauchende Trümmer, zerschossene Gotteshäuser; hier in der Kirche eine gläubige Christenschar, draußen in entweihten Gotteshäusern das Stöhnen unzähliger Verwundeter, das Röcheln der Sterbenden.

Wie sehr müssen wir Gott danken, daß wir in so schwerer Zeit wie mitten im Frieden in diesem schönen Gotteshause uns versammeln können zu einer erhebenden Feier. Dieses Gotteshaus hat einen neuen Schmuck erhalten, ein prächtiges Orgelwerk, dem nun die religiöse Weihe gegeben werden soll. Alles, was nämlich zur Feier des Gottesdienstes gehört, die heiligen Stätten, die Gefäße, die Kleider, die Altäre usw. soll mit göttlichem Segen erfüllt und dem Dienste Gottes ausschließlich übergeben werden.

Und so wird es nun geschehen, daß in dem Augenblicke, wo vielleicht eure Kinder draußen im Kampfe den Donner der Geschütze vernehmen, unsere Ohren anderen Tönen lauschen, die zum Lobpreis des Allerhöchsten erklingen und auch vielleicht in unser verzagtes Herz Trost und Ermutigung tragen. Spricht nicht auch die Orgel selbst zu unseren Herzen? Wir werden es erfahren.

1. Die Orgel hat einen erhöhten Standpunkt in der Kirche. Von oben herab verbreiten sich ihre herrlichen Töne im ganzen Gotteshause. Das sei dir eine Mahnung beim Eintritt in die Kirche das Herz aus den irdischen Sorgen und Arbeiten emporzurichten zu Gott. Hier erfasse uns das Wort des heiligen Apostels Paulus (Kol 3, 2): „Was droben ist, habet im Sinne, nicht was auf Erden ist.“ Wie leicht werden wir dann der Aufforderung des Priesters beim heiligen Meßopfer folgen können, wenn er uns in der Präfation zuruft: *„Sursum corda,* empor die Herzen!“

2. Die Orgel stellt sich dar in einem prächtigen Gehäuse, aber das Wichtigste ist im Innern des Gehäuses verborgen, nämlich die vielen großen und kleinen Pfeifen aus Zinn und Holz, zu einem kunstvollen Ganzen wundervoll vereinigt und aufgestellt zum Lobpreise Gottes. Ist all das nicht

Fortsetzung siehe Seite 196

[1]) Ist natürlich nur ein Vorschlag des Verfassers; passender dürfte es vielleicht sein, wenn dem Weiheakt eine kurze Ansprache mit Hinweis auf die Bestimmung der Orgel im Hause Gottes voranginge. Die Red.

Gesänge zur Orgelweihe

A. Für Männerchor

Priester: ℣. Adjutórium nostrum in nómine Dómini. }
Chor: ℟. Qui fecit caelum et terram. } (mit Terzfall)

2 Vorsänger: (Tenor)

1. Lau-dá-te Dóminum in sanctis e-jus: laudáte eum in firmaménto vir-tú-tis e-jus.

(Tenor)

3. Laudáte eum in sono tu-bæ: laudáte eum in psaltéri-o, et cí-tha-ra.
5. Laudáte eum in cýmbalis benesonántibus: | laudáte eum in cýmbalis jubilati-ó-nis: omnis spíritus lau-det Dó-minum.
7. Sicut erat in princípio, | et nunc, et sem-per, et in sæcula sæcu-ló-rum. A-men.

Tenor I. Tenor II. Baß I. Baß II.

2. Laudáte eum | in vir-tú-ti-bus e-jus:
4. Laudáte eum | in tým-pa-no, et cho-ro:
6. Glória Pa-tri, et Fí-li-o,

2. laudáte eum | secúndum multitúdinem magni-tú-di-nis e-jus.
4. laudáte eum | in chor-dis, et ór-ga-no.
6. et Spi-rí-tu-i Sanc-to.

Priester: ℣. Laudáte dóminum in týmpano et choro. }
Chor: ℟. Laudáte eum in chordis et organo. } (mit Terzfall)

Priester: Orémus. Deus, qui per Móysen fámulum tuum tubas ad canéndum super sacrifíciis, nómini tuo offeréndis, fácere præcepísti, quique per fílios Israël in tubis et cýmbalis laudem tui nóminis decantári voluísti: béne ✠ dic, quæsumus, hoc instruméntum órgani, cúltui tuo dedicátum; et præsta, ut fidéles tui in cánticis spirituálibus jubilántes in terris, ad gaúdia ætérna perveníre mereántur in cælis. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum: Qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus Sancti Deus, per ómnia sǽcula sæculórum.

Chor: ℟. Amen.

NB. Sämtliche obenstehenden Gesänge sind ohne Orgel zu singen, da die Orgel erst nach der Weihe gespielt werden darf.

B. Für gemischten Chor

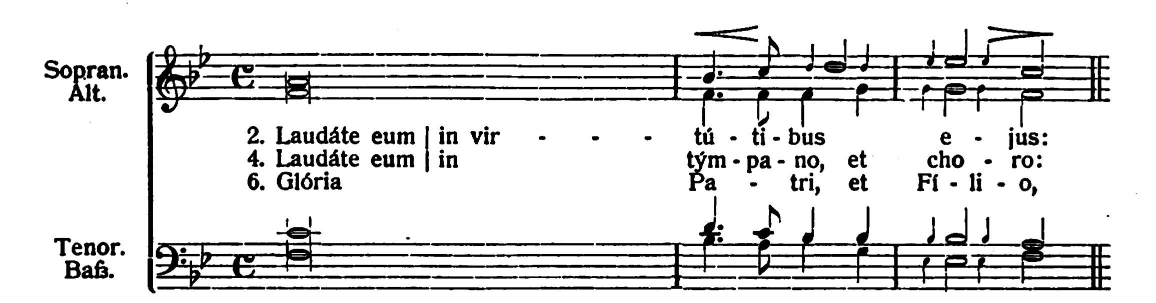
Priester: ℣. Adjutórium nostrum in nómine Domini.
Chor: ℟. Qui fecit caelum et terram. } (mit Terzfall)

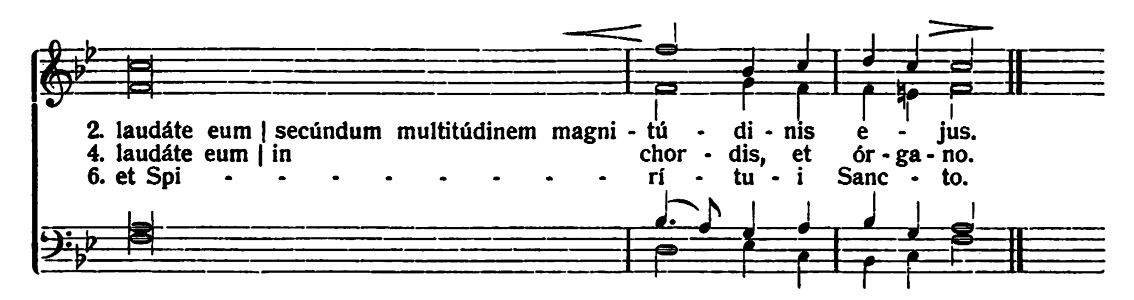
2 Vorsänger:



(Tenor und Baß)







Priester: ℣. Laudáte dóminum in týmpano et choro.
Chor: ℟. Laudáte eum in chordis et organo. } (mit Terzfall)

Priester: Orémus. Deus, qui per Móysen fámulum tuum tubas ad canéndum super sacrifíciis, nómini tuo offeréndis, fácere præcepísti, quique per fílios Israël in tubis et cýmbalis laudem tui nóminis decantári voluísti: béne ✠ dic, quǽsumus, hoc instruméntum órgani, cúltui tuo dedicátum; et præsta, ut fidéles tui in cánticis spirituálibus jubilántes in terris, ad gaúdia ætérna perveníre mereántur in cælis. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fílium tuum: Qui tecum vivit et regnat in unitáte Spíritus Sancti Deus, per ómnia sǽcula sæculórum.

Chor: ℟. Amen.

NB. Sämtliche obenstehenden Gesänge sind ohne Orgel zu singen, da die Orgel erst nach der Weihe gespielt werden darf.

ein bedeutungsvolles Bild vom Menschen selbst und seiner hohen Bestimmung. Da haben wir auch ein Gehäuse, das ist unser Leib, ein wundervoller Bau, aus der Hand des größten Meisters hervorgegangen. O daß wir ständig daran dächten, daß wir auch mit diesem unseren Leibe Gott verherrlichen müssen, in der Jugend und im Alter. Der heilige Apostel Paulus erinnert uns daran: „Ihr seid um einen teueren Preis erkauft. Verherrlichet und traget Gott in euerem Leibe". 1. Kor. 6.

Wie aber bei der Orgel das Wichtigste im Innern des Gehäuses ist, dem Auge unsichtbar, so ist auch beim Menschen das Höchste und Wichtigste der unsichtbare Geist, die unsterbliche Seele, die unseren Leib belebt. Mit allen Kostbarkeiten der Welt kann man auch nicht eine einzige unsterbliche Menschenseele erkaufen. Daher die Mahnung des göttlichen Heilandes: „Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt, aber an der Seele Schaden leidet?" (Matth. 16. 26.) Und steht es mit dieser unserer Seele gut, dann ist alles, was vom Menschen ausgeht, gut und Gott wohlgefällig, sein Reden und sein Handeln, gerade wie aus dem Innern der Orgel wunderbarer Wohlklang ertönt, der unsere Ohren erfreut.

3. Das Orgelwerk erfüllt seinen Zweck, es verherrlicht Gott und erbaut die Christengemeinde nur dann, wenn es vom Meister gespielt wird; versucht sich daran ein Unkundiger, so würde das Gegenteil erreicht. Ähnlich ist es auch beim Menschen. Gibt er sich der Leitung des göttlichen Meisters hin, dirigiert dieser Leib und Seele, dann werden die Menschenkräfte, die des Körpers und die der Seele, nur Erfreuliches schaffen, Werke zum Preise Gottes und zur Erbauung der Mitmenschen.

Steht aber der Mensch nicht unter der Leitung Gottes, dient er dem Bösen, der Sünde, der Leidenschaft, dann sind auch seine Werke unerfreulich, beklagenswert, unglückbringend, eine Beleidigung Gottes, ein Anstoß für den Mitmenschen.

4. Auch das prächtigste Orgelwerk bleibt doch immer ein Menschenwerk, schädliche Einflüsse von außen und innen wirken auf es ein, es verliert von seinem Werte, es wird schadhaft. Ist nicht auch der Mensch vielen schädlichen Einflüssen ausgesetzt, ist nicht besonders die Seele von Gefahren umringt? Der heilige Apostel Petrus bringt es uns zum Bewußtsein: „Brüder, seid nüchtern und wachsam, denn euer Widersacher, der Teufel, geht herum wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge, ihm widerstehet fest im Glauben!" (Petr. 1, 5.) Auch der heilige Petrus schärft es uns ein: „Wer meint zu stehen, der sehe zu, daß er nicht falle." (1. Kor. 10.)

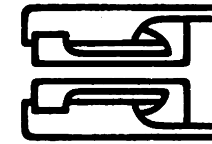
5. Noch einen Gedanken möchte ich aussprechen: Wann kommt die ganze Kraft des Orgelwerkes am vollkommensten zum Ausdruck? Wenn die tiefen, großen Stimmen mit den weicheren, zarten und hohen zugleich zum Erklingen gebracht werden. Dann wird der Ausdruck ein mächtiger, ein glänzender, ergreifender.

Das ist ein Bild der Anteilnahme der Gläubigen am Gottesdienste. Wie erbaulich, wie rührend, ja überwältigend, wenn beim Gottesdienste die Jünglinge und Männer zahlreich vertreten sind! Das ist die Pfarrgemeinde, wie sie sein soll, wenn im Gotteshause beim Gebet die weichen und zarten Stimmen der Frauen und Kinder gestützt und getragen werden von den kräftigen Stimmen einer zahlreichen Männerwelt. Ein solches Gebet ist wie ein majestätischer Orgelklang, der hinauftönt zum Throne des Allerhöchsten. So spricht tatsächlich auch die Orgel der Kirche zu den Herzen der Gläubigen. Wie ihre wohlgeordneten Töne zum Lobpreise Gottes erklingen, so mögen allezeit unsere geistigen Gesänge, das sind unsere Gebete, aus reinem Herzen zu Gottes Ehre aufsteigen, bis wir gewürdigt werden dereinst in die Jubelgesänge der Seligen einstimmen zu dürfen. Amen.

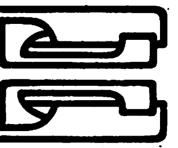
Der Deutsche Kaiser und die altklassische Kirchenmusik

Aus den Papieren des Ende Juni 1914 verstorbenen, idealen Dirigenten des Kgl. protestantischen Hof- und Domchors in Berlin Prof. Hermann Prüfer wird nun so manches bekannt, was für die katholischen Kirchenmusiker nicht bloß interessant, sondern geradezu vorbildlich genannt werden muß. So erfahren wir aus einem Brief vom Januar 1900, „daß es der Wunsch des **Kaisers** sei, daß an den Samstagen abends im Dom eine Andacht gehalten und dabei möglichst die alten Meister, Palestrina usw., zur Geltung kämen. . . . Da erschollen die großen fünfstimmigen Adventoffertorien von Palestrina, das sechsstimmige *Dum complerentur*, das achtstimmige *Lauda Sion* und *Surrexit pastor bonus* usw. . . . Das letzte, was angeschafft wurde, waren die 13 vierstimmigen Offertorien für die Sonntage nach Pfingsten von Orlando di Lasso. Auch die von Haberl herausgegebenen fünfstimmigen Offertorien von Septuagesima bis Gründonnerstag von Palestrina hat der Berliner Domchor angeschafft. . . ."

Die Redaktion der schlesischen „Cäcilia", der wir diese Zeilen entnehmen (1915, Nr. 7, S. 50), schreibt zur Tätigkeit Prof. Prüfers: . . . Wie beschämend ist doch diese edle, vorurteilsfreie, kunstsinnige Auffassung echter katholischer Kirchenmusik durch „Andersgläubige" für so manche Gegner des Cäcilienvereins „im eigenen Lager" . . . und wir setzen hiezu: Vielleicht sind wir bei unserem kirchenmusikalischen Modernismus bald so weit, daß wir in die protestantischen Kirchen reisen müssen, wenn wir die katholischen Meisterwerke eines Palestrina, Orlando di Lasso usw. hören wollen! L.



Bücher- und Musikalienmarkt



Die Zusendungen von Büchern und Musikalien an Redaktion und Verlag der Musica sacra werden in letzter Zeit so zahlreich, dass es der Redaktion bei dem besten Willen nicht mehr möglich ist alle einzelnen Werke — darunter oft ganz unbedeutende, separat edierte Nummern — in rascher Reihenfolge zu besprechen. Sie zeigt daher künftig unter dieser Rubrik die eingegangenen Bücher und Musikalien für die Leser bezw. Käufer an, eine Besprechung je nach Wert und Wichtigkeit sich vorbehaltend; eine Rücksendung findet in keinem Falle statt.

A. Bücher und Schriften

Schnyder, O., Grundzüge einer Philosophie der Musik. **Frauenfeld (Schweiz), Huber & Co.** Preis ungeb. 2 *M* 80 *Pf*.

Löbmann, Dr. H., Über Glockentöne. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 1 *M*.

Merkel, Dr. Johann, Aufgaben zur Übung im Harmonisieren. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 1 *M* 50 *Pf*.

Keiner, Dr. F., Die Madrigale Gesualdos von Venosa. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 4 *M*.

Schering, A., Bachjahrbuch. 11. Jahrgang. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis geb. 4 *M*.

Schmitz, E., Musikästhetik. (XIII. Bd. der Handbücher der Musiklehre). **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 4 *M*.

Walter, K., Kleine Glockenkunde. Praktisches Handbuch für Kirchenvorstände und Kirchenmusik. Mit 12 Abbildungen. (13. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik".) **Regensburg, Fr. Pustet.** In Leinwand geb. 1 *M*.

B. Kompositionen

I. Kompositionen mit lateinischem Text

1. Messen

Busch, C. M., Op. 64. *Missa jubilaris* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder Harmonium. **Mainz, Schott Söhne.** Partitur 3 *M*, Stimmen à 60 *Pf*.

Faist, A., Op. 30. *Missa Septima in A* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel und Orchester *ad lib.* **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 3 *M*, Singstimmen à 40 *Pf*, Orchesterstimmen komplett 5 *M*.

Höfer, Fr., Op. 45. *Missa solemnis in hon. Ss. Jesu* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 3 *M*, Stimmen à 30 *Pf*.

Pembauer, K., Op. 18. Weihnachtsmesse für die dritte Messe am Weihnachtsfest und für das Neujahrsfest. Für Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 4 *M*, Singstimmen à 60 *Pf*, Orchesterstimmen 10 *M*. (Orchesterpartitur in Abschrift.)

Werner, Fr., Op. 3. Messe in *Es-Dur* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Beuthen, Cieplik,** Partitur 2 *M*, Stimmen à 30 *Pf*.

P. Teresius a. S. Maria, Op. 24. Requiem mit Libera (*Missa quarta*) für eine Singstimme oder einstimmigem Chor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Feuchtinger.** Partitur 1 *M* 25 *Pf*, Stimmen à 25 *Pf*.

2. Offertorien, Motetten, Pange lingua, Vespern etc.

Stögbauer, Isidor, Op. 18. Offertorien für die Sonntage 3—23 nach Pfingsten für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Graz, Styria.** Partitur 3 *M*, Stimmen à 50 *Pf*.

Hromádka, A. *Hymni et cantica in festo Corporis Christi.* **Brunae.** 5 K 60 h.

Nekes, Fr., Op. 57. Fünf Eucharistische Gesänge für vierstimmigen gemischten Chor oder Instrumentalbegleitung und einem *Tantum ergo* für fünfstimmigen gemischten Chor. Partitur 2 *M* 80 *Pf*, Gesangsstimmen à 50 *Pf*, Instrumentalstimmen zusammen 3 *M* 80 *Pf*.

— — Op. 58. Drei Lobgesänge *(Ecce sacerdos, Tu es Petrus, Laudate Dominum)* für fünf- und sechsstimmigen Chor. Partitur 1 *M* 80 *Pf*, Stimmen à 30 *Pf*.

— — Op. 59. Drei Sequenzen. *(Victimae paschali, Veni Sancte Spiritus, Dies irae)* für vierstimmigen gemischten Chor mit Choraleinlagen nach der *Vaticana.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 *M*, Stimmen à 30 *Pf*.

Frey, C., Op. 7, Nr. 1. *Haec dies* für siebenstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 *M* 20 *Pf*, Stimmen à 20 *Pf*.

— — Op. 7, Nr. 2. *O esca viatorum* für siebenstimmigen gemischten Chor. Partitur 80 *Pf*, Stimmen à 15 *Pf*.

— — Op. 8. *Benedictus es* für siebenstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 *M*, Stimmen à 20 *Pf*.

Dietrich, J. H., Op. 21, Nr. 1. *De profundis* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰.

Gluck, Ch. W. v. — Arend, Dr. M. *De profundis* für vierstimmigen gemischten Chor, violinloses Orchester *(ad lib.)* und Orgel. Nachgelassenes Werk. **Hameln, Oppenheimer.** Klavier-Orgel-Auszug 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Griesbacher, P., Op. 179. *Vesperae de Dominica per annum* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 60 ₰.

— — Op. 181. *Antiphone B. Mariae Virginis* für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

— — Op. 187. Ein *Pange lingua* für eine Singstimme oder Unisono-Chor mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Erlemann, G., Die wichtigsten Choralgesänge. (In moderner Notation). **Trier, Bantus-Verlag.**

Weinmann, K., Die Sonntagsvesper und Komplet. Auszug aus der *Editio Vaticana* mit Choralnoten, Violinschlüssel und skizzierter Orgelbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 40 ₰.

II. Kompositionen mit deutschem Text

1. Mehrstimmige Lieder

Welker, M., Op. 70a. Zwei Herz-Jesu-Lieder für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 25 ₰.

— — Op. 70b. Zwei Herz-Jesu-Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Faist, A., Op. 31. Sechs Trauergesänge für vierstimmigen gemischten Chor. **Graz, Styria.** Partitur 1 ℳ 30 ₰, Stimmen à 20 ₰.

2. Einstimmige Lieder (Weihnachts-, Kirchenlieder usw.)

Kreitmeier, P. J., Unsere Kirche. 176 neue religiöse Lieder für Kirche, Schule und Haus mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Jos. Habbel.** Orgelpartitur mit Text. Preis geb. 7 ℳ; Melodienausgabe geb. 1 ℳ 50 ₰.

Erlemann, G., Zwanzig deutsche Kirchenlieder als Einheitslieder eingerichtet für Kriegs- und Friedenszeiten. Partitur für Orgel, Harmonium, Klavier oder Bläserchor 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Siebzehnriebel, F. X., Deutsche vaterländische Singmesse in sechs Liedern mit Orgelbegleitung. Selbstverlag des Komponisten **(Freyung bayer. Wald).** Partitur und Einzelstimmen. Preis unbekannt.

Ballmann, P. W., Christkindlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰.

Schneider, F. H., Weihnachtsalbum für die deutsche Familie. Dreißig der beliebtesten Weihnachts-, Silvester- und Neujahrslieder für Gesang und Klavier oder Klavier allein. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.**

Reinecke, C., Kinderlieder. Neue Gesamtausgabe III. Bd. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.**

Händels Largo „Gott in der Höh!" für eine Singstimme mit Klavier. Dichtung von Corwegh. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 50 ₰.

III. Kompositionen für Orgel

Frescobaldi, H., Ausgewählte Orgelsätze, herausgegeben von F. X. Haberl. Neue Ausgabe. Edition Breitkopf. I. Bd. Nr. 4357; II. Bd. 4358. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.**

Höfer, Fr., Op. 44. Vier leichte Improvisationen. **Regensburg, Coppenrath.** Preis 1 ℳ 80 ₰.

Reger, M., Altniederländisches Dankgebet in freier Bearbeitung für Orgel (ebenso für Klavier) **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis à 1 ℳ.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Date Due

Demco 293-5

